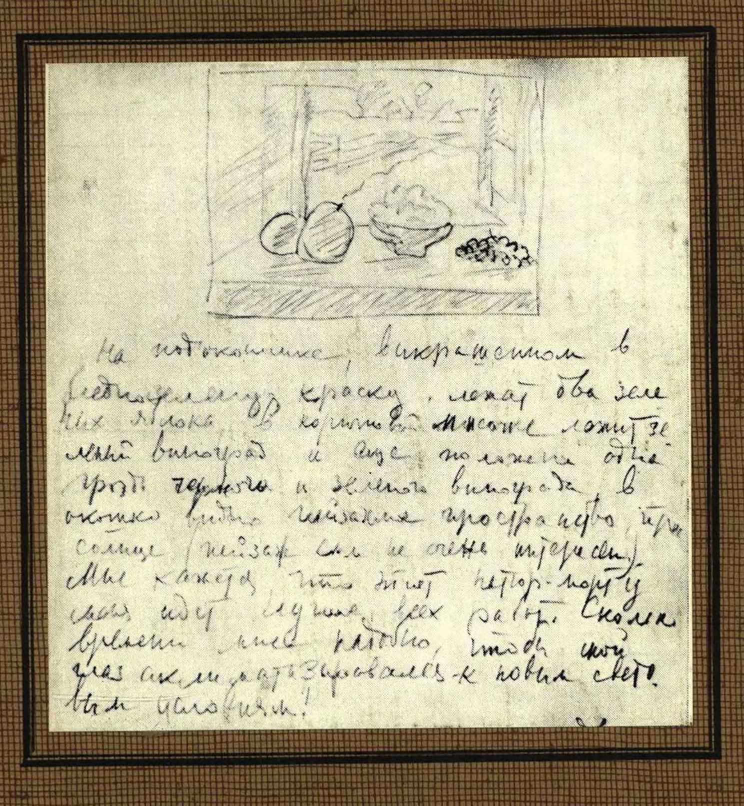
Р. Р. Фальк

Беседы об искусстве
Письма
Воспоминания о художнике



На подоконнике, выкрашенном в [illegible] краску, лежат два зеленых яблока. В коричневой миске лежит зеленый виноград и еще положена одна гроздь черного и зеленого винограда. В окошко видно [illegible] пространство при солнце (пейзаж сам не очень интересен). Мне кажется, что этот натюр-морт у меня идет лучше всех работ. Сколько времени мне надобно, чтобы мой глаз акклиматизировался к новым световым условиям!

Р.Р.Фальк

Беседы об искусстве

Письма

Воспоминания о художнике



Р. Р. Фальк

Беседы об искусстве
Письма
Воспоминания о художнике

Составление и примечания
А. В. Щекин-Кротовой

Советский художник
Москва
1981

75С2
Щ-38

Ф $\frac{80101\text{-}094}{084(02)\text{-}81}$ КБ-2-52-81

Роберт Рафаилович Фальк *

Мартирос Сарьян,
народный художник СССР,
лауреат Ленинской премии

...Я сейчас не могу уже точно припомнить, кто и при каких обстоятельствах познакомил меня с Фальком. Но произошло это знакомство приблизительно в конце 1905 года, в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Я тогда уже завершил свои занятия в этом Училище, а Фальк только начинал. Основные его педагоги были те же, что и у меня, — Валентин Александрович Серов и Константин Алексеевич Коровин. Как и все даровитые художники, которых пестовали эти замечательные мастера русского изобразительного искусства, Фальк получил великолепную техническую подготовку. Школой реалистического рисунка, композиционной логики, колористической гармонии он овладел в высокой мере. Об этом свидетельствуют не только его ранние вещи, выполненные в Училище и вскоре после его окончания, но и все последующие. Как бы ни была сложна и извилиста дорога творчества этого художника, какие бы эксперименты его не увлекали, школа Серова — Коровина всегда оставалась как бы остовом, костяком его мастерства. При этом никакого прямого или косвенного сходства с работами Серова или Коровина у Фалька никогда не было. Но ведь они того и добивались, чтобы, дав ученикам хорошую, крепкую школу, пробудить в них неповторимую творческую индивидуальность и дать полный простор для ее самостоятельного развития. В мастерской Серова — Коровина учились очень разные художники: К. Петров-Водкин и Н. Ульянов, П. Кузнецов и Б. Иогансон, С. Герасимов и Р. Фальк. Все они стали оригинальными, ни на кого не похожими мастерами, все много и смело искали новые пути. А все-таки уроки Валентина Александровича и Константина Алексеевича оставались где-то в самой основе формальной структуры работ этих живописцев, какими бы они ни были разными и как бы не менялись на протяжении своей жизни.

Фальк начинал бурно и озорно, так же, впрочем, как и все живописцы группировки «Бубновый валет», к которой он примыкал в десятые годы нынешнего века. Попытки соединения стилевой системы Сезанна с традициями народного примитива, русского лубка, вывески, а затем и с опытами деформации натуры удивляли и возмущали многих. Уж очень резко отличались эти картины от всего предшествующего, от общепринятых представлений о красоте в живописи.

Впрочем, острые, громогласные споры возникали и между художниками, которых скопом именовали «левыми» и которые на деле очень основательно отличались друг от друга. Вспоминаю, например, что мастера «Бубнового валета» и участники «Голубой розы» (я был в их числе) одно время были в яростной оппозиции друг к другу. Разными мы остались на всю жизнь, но, конечно, время сгладило задор молодой полемики и нетерпимости, и все мы не теряли верности своим убеждениям, сумели понять и по достоинству оценить работы мастеров с различными образно-стилевыми устремлениями.

Несомненно, в критических тенденциях «Бубнового валета» (и других группировок начала века) были явные перехлесты. Но ведь вместе

*
Из предисловия «К выставке работ Р. Р. Фалька». — «Р. Фальк. Выставка произведений. Каталог». М., «Советский художник», 1966.

с тем в работах художников, примыкавших к этому объединению, ясно чувствовались великолепный напор жизненных сил, молодой восторг перед красотой мира, стремление найти новый живописный язык, который сумел бы точно и глубоко передать ощущение действительности тех лет, ее волнений и страстей, ее порывов и мечтаний. Крайности впоследствии отпали, а известное обновление средств художественной выразительности было достигнуто. Подобное обновление периодически необходимо искусству, без него оно не может органично развиваться и говорить языком своего времени.

Надо сказать, что у Фалька даже в самых острых его экспериментах ясно чувствовалось тяготение к гармоничности, к завершенной ясности образно-пластических решений.

В полной мере и с подлинной зрелостью это стремление художника осуществилось в его работах послереволюционных лет, а особенно, пожалуй, еще и в тех, что выполнены в 30-х — 50-х годах.

В эти годы раскрылась лирическая природа дарования Фалька. Его излюбленные жанры — портрет, пейзаж, натюрморт. Он никогда не прибегает ни к развернутому сюжетному повествованию, ни к пышным декоративным эффектам. Его живопись внешне очень скромна, сдержанна, лишена какой то ни было броскости. И от зрителя она требует внутренней сосредоточенности, известного душевного напряжения, необходимого для того, чтобы войти в проникновенный, задумчиво-созерцательный мир образов художника. Вы смотрите, например, на созданные Фальком изображения Самарканда и не встречаете в них никакой экзотики, никаких ярких, хлестких цветовых сочетаний, которые прежде всего замечает поверхностный взгляд в этих местах. А у Фалька тут мягкие, тонкие колористические отношения, строгая, ясная закономерность конструкции пластической формы. И все это вместе сливается в поэтический образ прекрасного мира, возвышенный, просветленный и несколько элегичный. Как-то совершенно по-своему, в лирическом ключе «беседует» Фальк и с торжественным великолепием Ленинграда, и с приветливой, сердечной красотой Подмосковья, и с бульварами, домами, небесами Парижа — города, который художник очень любил и где он прожил около десяти лет. Сколько живописцев, и французских, и русских, изображали Париж, а у Фалька он совсем особый. Его не волновали шум и блеск «мирового города», карнавальная феерия его ночных огней, пестрая сумятица нарядной толпы. Он пишет город, в самом воздухе которого словно бы сгустились размышления, тревоги и надежды людей предвоенной эпохи. Здесь и грустно, и одиноко, но горечь и смятение чувств сплетаются в парижских пейзажах Фалька с трепетно-отзывчивой человечностью, светлой мечтой, с искренней и мудрой любовью к жизни.

В натюрмортах Фалька меня привлекает строгая, кристально-ясная логика композиции и колористических соотношений. И еще то, что предметный мир в его полотнах одухотворен, несет печать человеческой жизни.

В своих портретах Фальк обычно достигал убедительного сходства с натурой, но само по себе оно никогда не было главной задачей его работы в этом жанре. Для каждого из портретов он находил какую-то сквозную поэтическую и живописную тему, которую развивал и варьировал со всей зрелостью и тонкостью своего мастерства и глубокой проницательностью художника-философа.

Даты жизни Р. Р. Фалька

1886	27 октября Роберт * Рафаилович Фальк родился в Москве в семье юриста Р. А. Фалька
1903	Окончание Петропавловского реального училища в Москве
1904—1905	Занятия в классах рисования и живописи К. Ф. Юона и И. О. Дудина и частной студии И. И. Машкова
1905—1912	Обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (с перерывом)
1906—1917	Участие в различных выставках в Москве, Петербурге, Одессе и в других городах (см. список основных выставок)
1910—1916	Участие в выставках и деятельности общества «Бубновый валет»
1911	Путешествие по Италии (города Ассизи, Рим, Орвьето, Сиена, Флоренция, Равенна, Феррара, Падуя, Венеция, Верона, Парма, Мантуя и Милан)
1917	Член художественного объединения «Мир искусства»
1918—1921	Работа в Московской коллегии по делам искусства и художественной промышленности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса
1918—1928	Профессор живописи (1918—1920 — 1-е Государственные свободные художественные мастерские, 1920—1926/27 — Вхутемас, 1926/27—1928 — Вхутеин, во Вхутеине — декан живописного факультета)
1922—1925	Оформление спектакля «Ночь на Старом рынке» И. Л. Переца в Госете (обработка текстов и постановка А. Грановского)
1924	Персональная выставка в ГТГ
1925	Член Общества художников «Московские живописцы»
1926—1928	Вступление в АХРР. Участие в выставках «Жизнь и быт народов СССР». Выход из АХРРа. Участие в выставках «Общества московских художников»
1927	Персональная выставка в Доме ученых, Москва Участие в ретроспективной выставке «Бубновый валет» Оформление спектакля «Путешествие Вениамина III» по Менделе Мойхер Сфориму в Госете (монтаж текстов И. Добрушина, постановщик А. Грановский)

*
В 1909 году, перед браком с Е. С. Потехиной, Р. Фальк был крещен и при крещении получил имя Роман, которое фигурирует в официальных документах.

1928—1937	Командировка с целью изучения классического наследия. Пребывание во Франции, в основном в Париже (поездки на Корсику, в Бретань, Прованс, Нормандию)
1929	Персональная выставка в галерее Зак, Париж
1930	Поездка из Парижа в Берлин для оформления пьесы К. Гуцкова «Уриель Акоста» в театре «Габима» (постановщик А. Грановский)
1935	Работа с А. Грановским над кинофильмом «Тарас Бульба» по повести Н. В. Гоголя в Париже
1937	Персональная выставка в галерее Ван-Леер, Париж Возвращение в конце года из Парижа в Москву
1939	Персональная выставка в Доме писателей и Центральном доме работников искусств в Москве
1939—1940	Оформление спектакля «Соломон Маймон» М. Даниэля в Госете (постановщик С. Михоэлс)
1940	Оформление спектакля «Лгун» К. Гольдони в театре им. Моссовета (постановщик С. Марголин)
1940—1941	Оформление спектакля «Испанцы» М. Ю. Лермонтова в Госете (перевод А. Кушнирова, постановщик И. Кролль) совместно с В. Фальком (сыном) Оформление спектакля «Заколдованный портной» Шолом-Алейхема в Белорусском государственном еврейском театре (постановщик Н. Лойтер)
1941—1943	Эвакуация: Башкирия (Стерлибашево), затем Средняя Азия (Самарканд) Преподавание живописи в Узбекском художественном техникуме и в эвакуированном Московском художественно-промышленном училище
1942	Работа над фреской для отдела «Дарвинизм» в Самаркандском краеведческом музее
1943	Выставка акварелей и гуашей Р. Фалька в Самаркандском краеведческом музее Возвращение в конце года из Самарканда в Москву
1947	Оформление спектакля «Леса шумят» А. Брата и Г. Линькова в Госете (постановщик С. Михоэлс)
1948	Оформление спектакля «Лев на площади» И. Эренбурга в Государственном московском камерном театре (постановщик А. Таиров)
1950	Крым. Алупка (в гостях у А. Б. Юмашева)
1951—1952	Поездки на летние месяцы в Молдавию, в село Кошница
1953	Поездка в Литву — Паланга, Вильнюс

1954—1957	Пребывание летом в Подмосковье
1955—1956	Оформление спектакля «Только правда» Ж.-П. Сартра в Театре сатиры (постановщик В. Плучек)
1957—1958	Тяжелая болезнь (последствия инфаркта)
1958	Персональная выставка в МОСХе, в Ермолаевском переулке. 1 октября Роберт Рафаилович Фальк скончался. Похоронен на Калитниковском кладбище в Москве

Автобиография *

...Я родился в 1886 году в Москве, в семье юриста.

С раннего детства очень любил рисовать. Помню, как лет семи я с увлечением вел своеобразный рисовальный «дневник», зарисовывая на листах бумаги все впечатления дня. Дневник этот я вел во время поездки с родителями летом на курорт с определенной целью: вернувшись в Москву, я хотел подробно все путешествие рассказать нашей кухарке, которую я очень любил и которой обязан также первыми острыми, эстетическими впечатлениями.

Кухарка жила на кухне за печкой, ее уголок был отделен пестрой ситцевой занавеской и казался мне очень уютным. Особенно восхищался я ее ситцевым стеганым одеялом, сшитым из разноцветных лоскутков. Впоследствии это одеяло послужило мне материалом для театрального занавеса постановки «Путешествие Вениамина III» в Еврейском Государственном Камерном театре. У нашей кухарки я познакомился с первой коллекцией живописи: на внутренней стороне крышки ее сундучка, где она бережно хранила все свое имущество, были наклеены пестрые лубочные картинки, обертка от туалетного мыла, рекламные этикетки. Я мог часами их рассматривать. Это пестрое собрание бесконечно радовало мой детский взгляд. Ничего столь красивого и привлекательного я не находил в обстановке у моих родителей и их знакомых! (Это была вполне приличная обстановка буржуазной семьи, все, как полагается, «как у людей, как принято».)

Примерно к 11-ти годам увлечение рисованием перебило увлечение музыкой. К 16-ти годам я изрядно играл на рояле и готовился поступить в Консерваторию, но летом 1903 года мне подарили масляные краски, и я снова страстно увлекся живописью. По целым дням я проводил со своим этюдником где-нибудь у пруда, на солнечной полянке леса, на огороде у плетня, с необыкновенным старанием я старался передать все подробности полюбившегося мне пейзажа. Это был, может быть, единственный счастливый период, когда я был вполне доволен своими произведениями. Я решил бросить совсем музыку и стать во что бы то ни стало художником. Отец очень протестовал против этого, предлагал мне выбрать профессию юриста, зубного врача или иную положительную, респектабельную профессию. Он уверял, что у меня вовсе нет живописного таланта и что я всегда буду посредственным художником. «Пусть я буду совсем плохим художником, но я хочу быть только им», — твердил я.

18-ти лет я поступил в высшее художественное заведение — Московское училище живописи, ваяния и зодчества. По конкурсу (вступительный экзамен) я прошел одним из первых, и это несколько примирило моих родителей с избранной мною профессией.

Среди моих учителей были известные русские живописцы — Архипов, Ап. Васнецов, Пастернак (отец поэта Пастернака). По классу мастерства я кончал у знаменитых русских художников Серова и Коровина.

* Черновик письма французскому художественному критику Жану Кайму, написанный в 1956 году. Архив семьи Р. Р. Фалька.



1 Учащиеся Московского училища живописи, ваяния и зодчества (в первом ряду второй справа — Р. Р. Фальк)

В это время в школе чувствовались веяния разнообразных направлений, характерных для русского искусства начала XX века. Там я сдружился с художниками новых течений, такими, как Машков, Кончаловский, Куприн, Лентулов, Рождественский. Эта группа послужила ядром общества «Бубновый валет», которое образовалось в 1910 году и просуществовало до 1917 года. На выставках «Бубнового валета» неоднократно участвовал ряд таких французских художников, как Пикассо, Брак, Дерен, Фриез, Ле Фоконье, Леже, Глез, Матисс, Ван-Донген и др. На первой выставке «Бубнового валета» участвовали также Ларионов, Гончарова, Сюрваж, которые впоследствии обосновались в Париже.

В этот период я любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, даже подчеркивал их темной краской. Теперь мне кажется, что я изживал в то время мои детские впечатления от сундучка и одеяла кухарки. Но вместе с тем и тогда, как всю жизнь, любил серый колорит, серебристую гамму пасмурного дня.

В какой-то мере я отдал дань кубизму: многие вещи мои того времени отличаются сдвигами формы. Но это не был логический прием конструктивизма, а я стремился сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность.

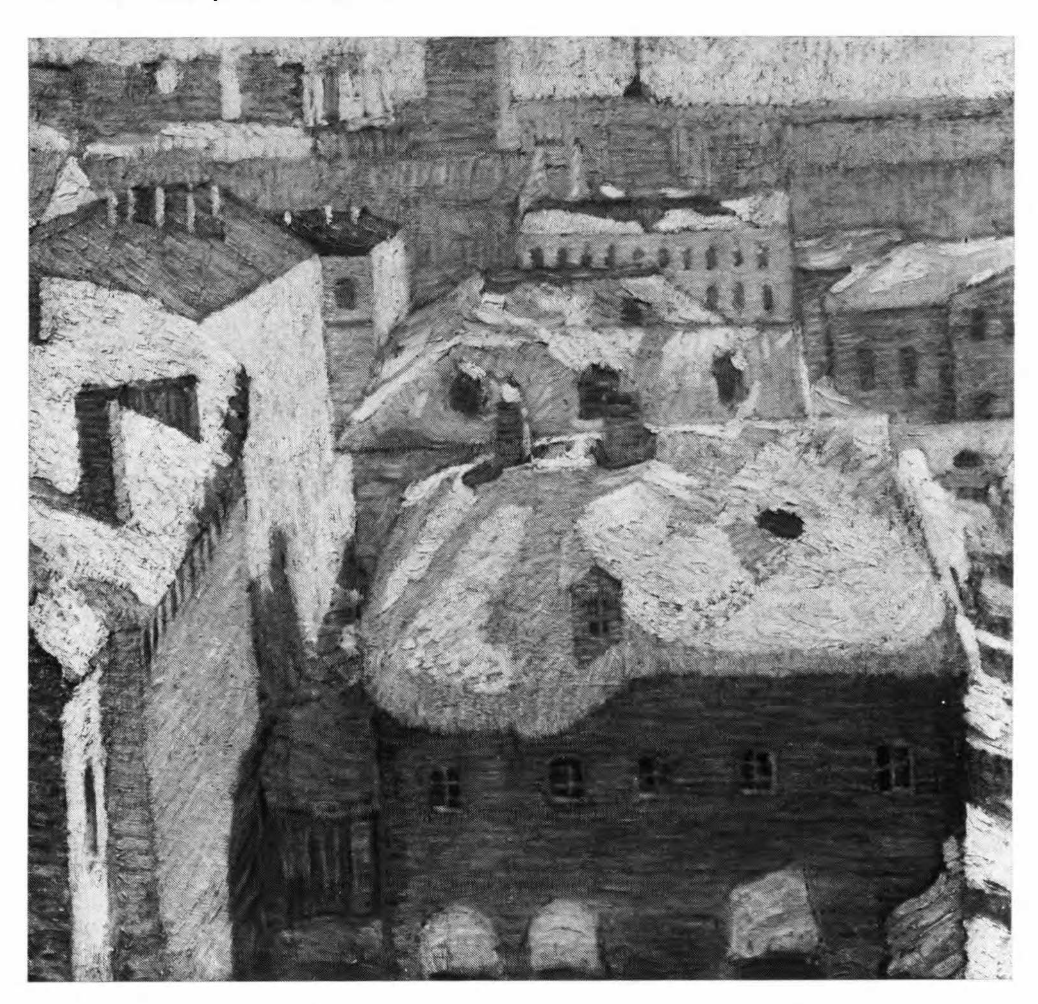
Вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции я начал активно работать в Народном Комиссариате просвещения — я был членом Всероссийской Коллегии изобразительных искусств (то есть организационного центра перестройки художественной деятельности и профессионального образования на новых социальных основах).

Примерно к этому времени я стал на более реалистические позиции в искусстве.

С 1918 года я профессор Высшей Художественной Школы. Должность эту я исполнял до 1928 года. В 1928 году я получил творческую командировку в Париж, где пробыл до конца 1937 года. Я вернулся на родину в канун 1938 года.

Во время войны я эвакуировался в Среднюю Азию, в Самарканд, где прожил до 1943 года. В годы войны Самарканд был средоточием высших учебных художественных заведений, эвакуированных туда из Москвы и Ленинграда, и я там снова, после долгого перерыва, вел педа-

2. Снежные крыши. Солнце. 1907



гогическую работу. Я сейчас живу в Москве. Зимой работаю в той мастерской, где Вы меня посетили. А летом выезжаю в деревню и пишу, главным образом, пейзажи и полевые цветы.

Мои художественные «предки» и современники

Вы спрашиваете о художниках, которые оказали на мое творчество наибольшее влияние. Из старых мастеров наибольшее воздействие оказал на меня Рембрандт. В юности я его не любил и не понимал. Мне казалось, что все у него написано красным, коричневым соусом. Теперь

же он для меня — вершина искусства всех времен и народов. «Возвращение блудного сына» (Эрмитаж) и «Евангелист» (Голландия) *, которого

* Картина Рембрандта «Евангелист», музей Бойманса, Роттердам.

я видел на днях на выставке в Москве, ряд портретов и много других вещей меня потрясают. Наш замечательный писатель Чехов сказал в одном из своих писем, что лучшим сочинением о море он считает школьное

3. Береза. 1907



сочинение какого-то мальчика, состоящее из трех слов: «Море было большое». Вот о Рембрандте я тоже могу сказать только три слова: «Как он велик!» Иногда во время работы я вспоминаю Брейгеля Мужицкого.

Из современных мастеров мой основной мэтр — Сезанн.

Для меня это максимальный реалист, художник потрясающей правды, а не иллюзорного правдоподобия. Я хочу Вам, французам, бросить упрек в том, что вы его еще недостаточно оценили. Вы поверили на слово его жалобам, что будто бы он не в силах воплотить (réaliser) того, что он видел. Его видение мира было таким мощным, он прозревал такие тайны света и цвета, что имеющаяся в его руках техника его удовлетворить не могла. Воля гения побеждала, однако, косность мертвого материала: его холсты — живая цветовая ткань, пластические события возникают из

глубин пространства, как бы роящегося цветовыми атомами. Его произведения — не подобия жизни, а сама жизнь в прекрасных драгоценных зрительно-пластических формах. Кубисты считают себя его преемниками. С моей точки зрения — они узурпаторы его наследства. Я не люблю, откровенно говоря, абстрактную живопись. Абстракция даже у самых талантливых художников ведет к схеме, к произволу, к случайности. Здесь начинает большую роль играть личный вкус художника, а это всегда обедняет пластическую форму, вызывает повторяемость, однообразие. Эле-

4. Лиза на солнце (Е. С. Потехина). 1907



ментарно говоря — я реалист. Реализм — очень широкое понятие. Вульгарный реализм не может быть целью искусства. В моем понимании реализма [мне] особенно близок Сезанн. Из более поздних имен меня особенно притягивает Руо. Привлекают также: Модильяни, Боннар, Сутин, Пикассо, Матисс.

Среди художников XIX века мне очень близки: Коро (не пейзажи, а фигурные вещи), Домье и Монтичелли. Таких французских художников XIX века, как Курбе, Коро, Домье, Дега, Мане, Ренуар, я называю новыми великими мастерами.

Когда в 1911 году я видел изумительную эллинистическую живопись в музее Ватикана, а затем в вилле в Мазере* под Венецией великолепные фрески Поля Веронеза, я понял, что, хотя между двумя этими явлениями искусства лежат 1,5 тысячелетия, они оба исходят из единой зрительно-пластической традиции, пластической культуры Средиземноморья, куда можно включить: Египет и Микены, Грецию, Рим и Византию, Италию, Испанию и Францию. Я тут же вспомнил Ренуара с его женскими головками, вылепленными наподобие статуэток Танагры, я вспомнил отношение к форме Сезанна, Боннара. Через Византию волна этой культуры дошла и до Древней Руси (древнерусская иконопись до XVII века). Петр Великий привил к засыхающему в XVII веке древу иконописи побеги европейской культуры, и оно зацвело пышным и самобытным цветом. Самый нежный, самый тонкий цветок XVIII века — художник Рокотов, портреты которого я очень люблю. В XIX веке я очень люблю маленькие и драгоценные вещи Федотова, особенно последнюю картину: «Анкор, еще анкор!». Люблю Венецианова, Врубеля. Из моих современников больше всех люблю великолепного армянского художника Сарьяна, творчество которого совершенно противоположно моим тенденциям.

* Вилла Барбаро-Вольпи в Мазере, в окрестностях Виченцы. (Прим. ред.).

...В юности я совершил путешествие по Италии (в 1911 году). Деньги на это путешествие я получил от первой продажи моей картины с выставки. Так как сумма была невелика, то я почти весь маршрут по Италии проделал пешком, останавливался на ночлег в придорожных тавернах, обедал в самых дешевых трактирах и не мог позволить себе никаких удобств или излишеств. Но это имело свои преимущества: я увидел Италию не глазами туриста из окна отеля или автомобиля, а заглянул в эту чудесную страну, так сказать, с черного хода, в интимную, скрытую от посторонних глаз жизнь. Так я обошел следующие города: Ассизи, Рим, Орвьето, Пиза, Сиена, Флоренция, Равенна, Феррара, Падуя, Венеция, Верона, Виченца, Парма, Мантуя и Милан.

На Южную Италию денег не хватило.

Те города, в которых наиболее сохранился аромат тех времен, в которые они создавались, особенно очаровали меня. Я без конца ходил по улицам Венеции, то есть вдоль каналов. Мне даже не хотелось заходить в музеи, специально осматривать памятники скульптуры и архитектуры — город сам был музеем прекрасного, великолепным памятником, но еще живым, неувядающим, дышащим. В те годы мои художественные вкусы были иные, чем стали впоследствии. Сейчас Рембрандт мой любимый художник, тогда я испытывал к нему отвращение. К Высокому Возрождению я относился почти враждебно. Правда, меня поразили фрески «Страшного суда» Микеланджело и незаконченная статуя Джорнандино ди Ботелли *; но «Моисей» раздражал тем, что детали резко нарушали общий мощный силуэт этой фигуры. Зато я восхищался статуей Гаттамелаты Донателло. Отношение к Донателло и Микеланджело у меня и по сию пору осталось приблизительно таким же.

* Не удалось установить, какую статую Микеланджело имеет в виду Р. Фальк (прим ред.).

Что же тогда особенно привлекало меня в Италии? Примитивы, мозаики в Равенне, Джотто, сиенские мастера. Даже Боттичелли вызывал

у меня оппозицию своим чересчур явным совершенством формы. (Сейчас же я очень люблю Боттичелли.) Рафаэль по-настоящему стал мне доступен лишь в 30-е годы в Париже по луврскому собранию. Сикстинская мадонна, которую я видел в Дрездене проездом в Италию, показалась мне чужой и скучной, а в 1956 году в Москве, на выставке сокровищ Дрезденской галереи я был поражен величием и красотой этого божественного произведения.

На родине великолепных венецианцев, в Венеции, я их как бы и не заметил. Но когда в первые годы революции я стал искать новых путей своей живописи, меня поразила и увлекла конкретно-чувственная живопись этих могучих художников. Я любовался ею по собранию Эрмитажа.

Очаровательны города-музеи Италии, но больше всего я люблю два города — Ленинград и Париж. Ленинград — это величественный пафос великолепно организованного пространства. Париж — это не город, а целая страна. Кварталы Парижа — это отдельные города, часто совсем не похожие ничем друг на друга. Париж так полюбился мне, что я почти все время во Франции провел в Париже и за 9 лет 13 раз менял квартиру, чтобы пожить в разных городах, то есть в разных кварталах Парижа.

Однажды я провел лето в Бретани с ее суровым колоритом, где небо влажно, как море, а океан безбрежен, как небо. Я побывал и на Корсике, но работал там мало, так как пришлось пережить там настоящие приключения с разбойниками и контрабандистами.

Трудные годы войны я провел в Средней Азии, и красота этого древнего города побеждает все остальные воспоминания. Здесь и Библия, и сказки «Тысячи и одной ночи», и в то же время настоящая советская действительность гармонично входит в древний пейзаж. А современные люди, похожие и на библейских патриархов и на Али-бабу, великолепно утверждают себя в жизни сегодняшнего дня.

I Беседы об искусстве

Записи бесед, уроков и высказываний Р. Р. Фалька об искусстве

Французские художники XIX века

Сумерки искусства Парижа (Искусство XX века)

Быт художников довоенного Парижа

Записи бесед, уроков и высказываний Р. Р. Фалька об искусстве *

1**

Постоянная, мучительная неудовлетворенность собой — необходимое условие возникновения серьезного искусства. Если художник доволен собой и считает, что истина у него в кармане, это значит, что из него никогда ничего не получится. Напротив, если человек постоянно не удовлетворен результатами своего труда, это значит, что он на верном пути.

Вначале все кажется ясным. В молодости, смешав ультрамарин с белилами, я думал, что достиг настоящего звучания неба.

С годами чувство неудовлетворенности растет, потому что растет разрыв между образом представляемым и образом воплощенным.

Я никогда еще не чувствовал себя таким беспомощным перед каждой новой работой, как сейчас.

2

Теоретически все в природе может вдохновить художника, то есть привести его в состояние творческого возбуждения. В природе нет ничего некрасивого, недостойного творчества. Чем ближе человек к гениальности, тем большее количество явлений попадает в поле его зрения. Однако не нужно искусственно заставлять себя работать над тем, что тебе не свойственно, чего не видишь, потому что времени, которым мы располагаем, очень мало. Особенно не стоит его разбазаривать в молодости. Однако опасно также искусственно суживать задачи, обрекая себя на раннюю старость. Нужно просто писать то, что хочется, что нравится. Годы сами сделают необходимый отбор.

В творческом процессе главное — умение сосредоточиться. Сосредоточиться совершенно. Не только посторонние мысли должны отсутствовать, но и мысли, непосредственно относящиеся к работе. Должна работать только интуиция. Чем меньше думаешь о материальности, тем больше ее добиваешься. Чем меньше думаешь о характере, тем скорее добьешься характерности. Зато как только ты кладешь кисть и смотришь на то, что сделано, мысль включается с максимальной энергией и напряженно работает до той самой минуты, когда вновь берешь кисть в руки, чтобы продолжать писать.

В искусстве очень важна проблема постановки глаза. Так же, как для певца — постановка голоса.

Поставленный глаз — свойство биологическое, чем в корне отличается от вкуса, который только приобретается. Однако это свойство можно развить. Поставленный глаз крайне важен. Вкус может подвести, потому что исходит исключительно от разума. И даже больше того, не может не подвести иногда. Поставленный же глаз не подводит никогда, так как, будучи развит в известной степени при помощи разума, входит в плоть и кровь, становится как бы свойством организма и от рассудка не зависит. Он просто не дает человеку выпасть из рамок искусства...

* Все материалы, использованные в данном разделе, хранятся в архиве семьи Р. Фалька. Записи, произведенные учениками Р. Фалька, отредактированы составителем.

** Разделы 1, 2, 3, 6 — записи бесед Р. Фалька, 40-е годы.

3

О рисунке

1. Цель рисунка у скульптора, графика, живописца — различна. Непременное условие для всякого рисунка — верные пропорции, как больших масс, так и деталей.

2. Рисунок: 1-я стадия: установка обобщенного целого в схематической форме (но уже и характера).

2-я стадия: заполнение схемы, разработка по ней, обогащение.

3-я стадия: обобщение всего найденного.

3. Размеры и границы цветового явления — это рисунок.

4. Не может быть допускаема никакая приблизительность. Размеры, за которые отвечаешь!

5. Энергия больших форм. Размеры, только размеры. Частное есть результат целого. Не вырисовывать черты лица, а искать массы. Рисунок рождается из борьбы размеров масс. Борьба создает единую зрительную волну, в которую входит каждая деталь.

6. Рисовать любую часть (целого) со строгостью орнамента.

7. Рисунок — как бы фуга, где разные линии (голоса), направленные закономерно в распорядке («музыка есть распорядок» — Гёте), вступают, сливаются в общий эффект. Изменение в одном месте холста изменяет собой внезапно и другое.

8. Можно нарисовать красиво, эффектно и обмануть этим себя, и других. Но дело в том, чтобы научиться различать «до» и «до диез» — это уже достижение.

9. Рисовать (и писать) не предмет, а пространственное явление, пластическое событие.

10. Хотя сама форма в пластических искусствах находится в статическом состоянии (в пространстве), но процесс ее восприятия — динамический (во времени).

11. Учиться смотреть не последовательно — одно за другим, — а аккордом, сразу, одновременно охватывая сравниваемые места, то есть превращая последовательный взгляд в аккордный, одновременный.

4*

... «Изобразительное искусство» — какое обидное название для искусства. Настоящий художник ничего не изображает, он творит. Изображение предметов, людей, природы даже в самом лучшем случае и на самом высшем уровне все же в наше время, когда фотография достигает все большего совершенства и может, вероятно, достичь еще более высокого, — окончательно потеряло всякий смысл. Однако для того, чтобы иметь право создавать «музыку для глаз», надо в совершенстве изучить ту, которая звучит в природе, музыку цвета, света, пространства и т. д. Художник, который не изучил натуру, никогда не сможет овладеть тем языком, на котором он должен говорить, никогда не услышит музыки цвета и не станет художником, так же как глухой не станет музыкантом. Молодые, даже талантливые, абстракционисты, не изучавшие натуру, не познавшие закономерностей образов и ритмов, не более, чем изображатели — они придумывают жалкое подобие форм и образов и изображают их. Беспредметники ничем не лучше самых консервативных предметников, изобразителей. Отрицание натуры — тот же натурализм.

... При целостном, строго заключенном в один кадр, видении нам открывается то, что можно назвать перекличкой цветов. Наличие одного какого-либо цвета в том месте, то есть в том кадре, которое мы видим

* Записи бесед Р. Фалька, 20-е годы.

в процессе работы, обнаруживает многочисленное множество совсем мало заметных, но таких же цветов, таких же оттенков. Когда где-либо утром прокричит петух — из разных концов в ответ ему доносятся далекие голоса других петухов, так же перекликаются друг с другом в натуре схожие цвета. Однажды, когда я писал лесной пейзаж, внезапно прошла девушка в ярко-красном платье и сразу я увидел где-то в глубине моего пейзажа красную рябину, которую раньше не замечал, красную полоску света в небе и т. д.

5. Пейзаж с собакой. 1910

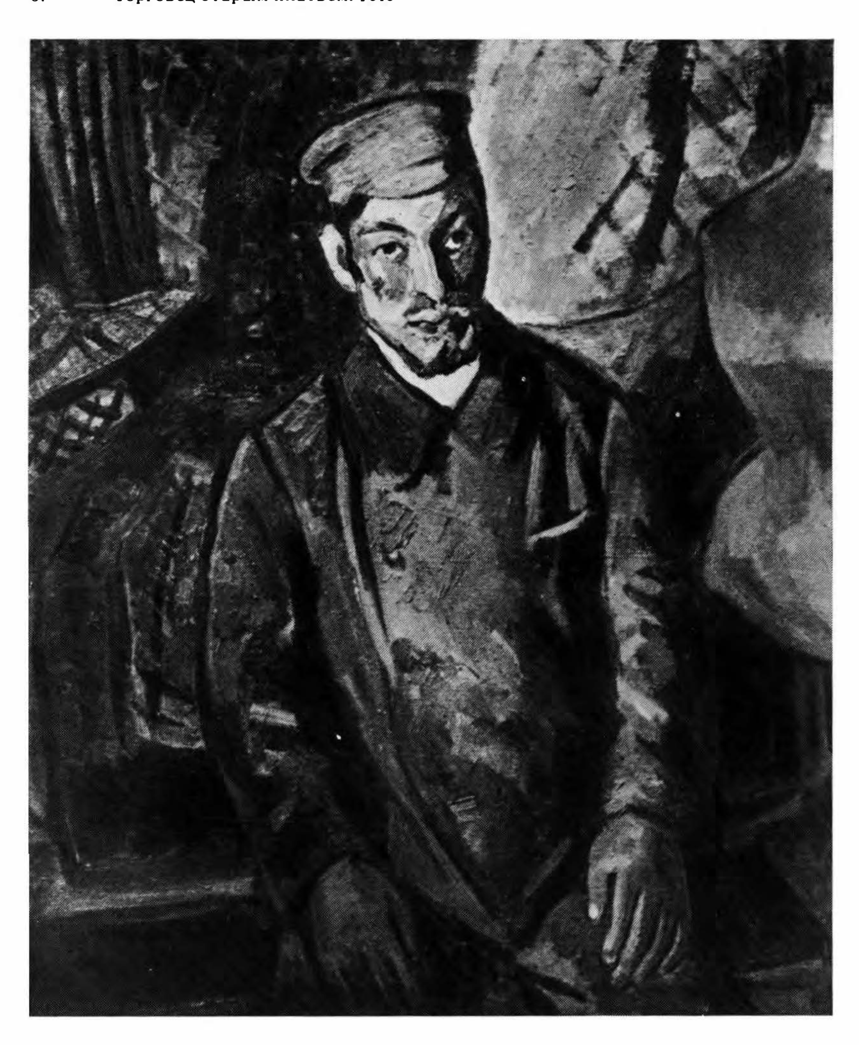


... Мазок, который мы посредством кисти переносим с палитры на полотно, должен быть положен с такой точностью на предназначенное для него место, как выстрел стрелка в цель. Судить о точности попадания можно также только исходя из целостного видения. Недаром — художники обычно оказываются отличными стрелками.

... «Случалось ли Вам наблюдать рака? Когда он смотрит на то, что близко, глаза у него в орбитах, как у всякого живого существа, но если он смотрит вперед, глаза вылезают из орбит. Обычно, когда люди смотрят на пейзаж, они глядят то на то, что близко, то на то, что вдали, и хотя глаза их из орбит будто бы не вылезают, но на самом деле это происходит именно так, и картины многих художников грешат смещениями

пространственных планов. Смотреть надо на пейзаж так, словно он весь запечатлен на плоскость оконного стекла. В этом отношении сначала очень полезно писать пейзаж, который находится за окном. Пейзаж, как и любая картина, которую мы видим и пишем, весь построен на одной плоскости, сколько бы планов в нем ни было заключено. Даль так же близка, как и близь. Близь на таком же расстоянии от нас, как и даль. Только цветовые отношения и изменения в пропорциях говорят нам о пространственных планах. Впрочем, «окошко» видоискателя — волшебное окошко:

6. Торговец старым платьем. 1910



в нем всегда есть незримое стеклышко, то есть плоскость, на которой проецируется все, что мы в нем видим».

... В пейзаже основное — цветовое состояние воздушной среды, в которую погружен пейзаж. Пейзаж погружен в небо, как в воздушную ванну. Все, что происходит в небе, малейшие колебания свето-цвета неба отражаются на погруженном в нем пейзаже. Поэтому с особой чуткостью надо определять цвет каждого места в небе.

5*

Развитие цвета.

1. Движение — есть цвет. Форма — охлажденная оболочка действующего цветового ядра.

2. Отношение к цвету на разных ступенях культуры. Дети, молодые народы склонны к цветовому восприятию, пластика их скорее символизирует цвет.

3. Господство формы — знамение упадка. Греция, абсолютное торжество формы (колоссальное совершенство культуры и мысли), полная неподвижность цвета (слабая творческая динамичность этой культуры); искусство христианства в раннем периоде находится в «цветном плане»; апогей католицизма совпадает с затвердением формы (поздняя готика).

7. Базар в Воскресенске. 1910



4. Цвет в состоянии брожения стремится взорвать привычную форму. Венецианцы и Рембрандт. Влияние света на цвет. Свет является средой проявления цвета. Рембрандт давал не светотень, а форму цвета в световой среде.

5. Закрепление формы — академизм. Утилитарность культуры — параллельное академизму явление.

6. Качество цвета. Оркестровка цвета. Реализм в искусстве связан с цветом. Все зримое живописцем должно быть воспринято через цвет.

*
Черновик тезисов доклада Р. Фалька для студентов Вхутемаса (нач. 20-х годов).

Отношение к цвету — масштаб творческой напряженности живописца. (Расцвет графики — упадничество.)

7. Сезанн стремится разорвать мертвую форму, освобождая цвет. Следующие (Пикассо, кубисты и т. д.) еще не вполне проявленный цвет преждевременно отливают в форму.

8. Стремление цвета стать вещью в себе. Материя цвета должна сама по себе стать формой. При чисто цветном восприятии нет для глаза художника ни близкого, ни далекого, нет никакого пространства. Послед-

Пароходная пристань. Серый день. 1911



нее есть только понятие, но не живописная реальность. Все объекты должны фиксироваться в глазу художника на одном плане, а только разные состояния цвета могут указывать на положение предметов в пространстве. Поэтому неправильно, если художник подчиняется в своем построении цветовых планов пластической форме и ее движению. Цвет имеет свой закон распространения. Пример: колокольня, дерево выражают пластически определенное стремление ввысь. Наоборот — опущенные ветки на дереве (стремятся) книзу. Но при живописном восприятии все это теряет свою реальную значимость и остается только колебательное движение цветовых частиц, которые при своем столкновении образуют некую форму, соответствующую видимой реальности. Подобно тому, как кажущееся движение вещи есть не что иное, как столкновение водяных частиц.

... Форма всегда есть прошлое. Лаконизм формы, проявленной графически, условен, а лаконизм формы, проявленной цветом, органичен. Становление — цвет; состояние — форма.

9. Двойной портрет на фоне улицы (Семейный портрет). 1911



... В настоящее время цвет стремится стать сам по себе вещью (Сезанн, Матисс). И образование формы из внешне ограниченной перешло в другую плоскость. Материя цвета становится сама формой (не фактурой). Из формы пластической в двух или трех измерениях мы подходим уже к постижению формы в каком-то новом измерении. Развивающаяся энергия цвета взрывает все неорганичные формы современности и идет к образованию новой формы, именно реальной для нового сознания. Внешняя объемная форма определяет состояние творческого процесса, а цвет —

10 Лиза с зонтиком (Е. С. Потехина). Финляндия. 1911



качество или количество энергии этого процесса. Брожение цвета есть переход из одного состояния в другое.

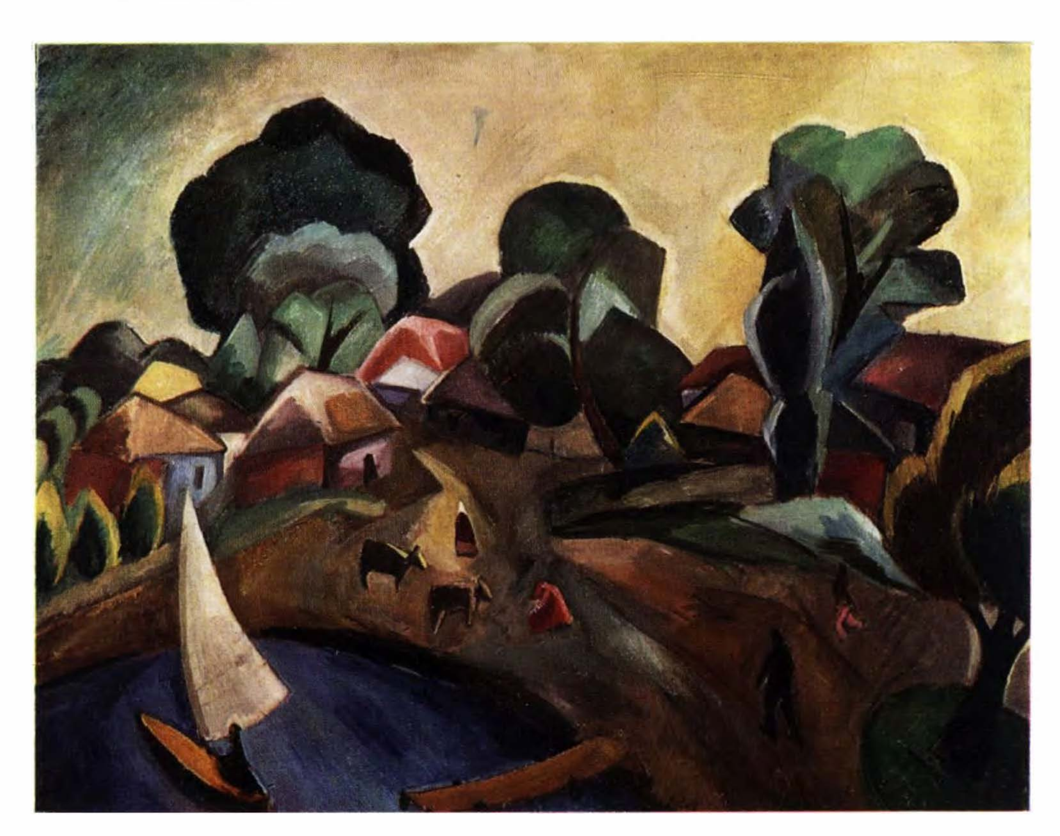
6

... О живописи существует ложное представление, что она не обладает точными законами восприятия, что если в результате получается изображение чего-то, значит, все в порядке. Я считаю, что термин «изобразительное искусство» для живописи — неверный. Живопись — не изобразительное, а пластическое искусство, такое же как архитектура, скульптура. Вы должны развить в себе способность зрительно-пластического вос-

приятия. Привыкши думать, что цель живописи изображение, мы стали очень безответственны в смысле пластических восприятий. Написал «похоже» — вот и хорошо. ... Для меня водоразделом искусства «изобразительного», создающего «подобия», и подлинного пластического искусства является отношение художника к миру зрительных явлений: изобразители видят то, что знают, пластики — познают видимое.

... Мы видим только цветовое событие, которое зрительно образует форму и пространство. Предположим, что мы выключим свет, который

11. Пейзаж с парусом. 1912



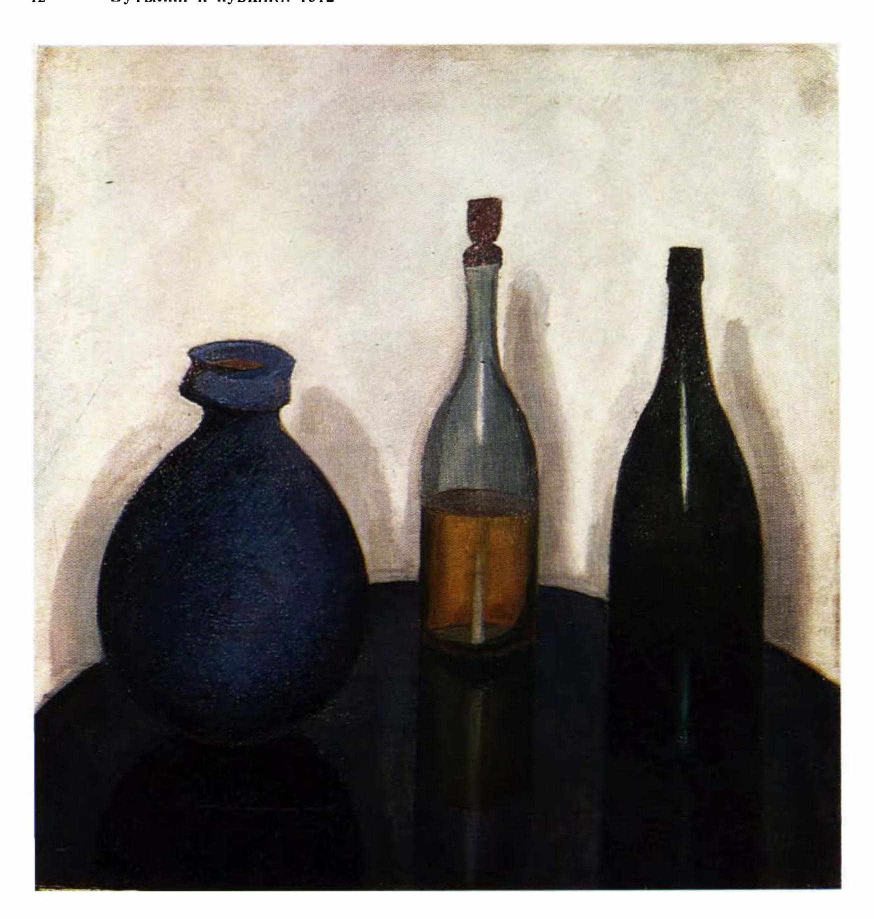
и выявляет цвет — мы не увидим ничего! Темной, совершенно темной ночью мы ничего не видим. При первых цветовых колебаниях мы начинаем что-то различать, догадываемся о предметах. Каждый новый луч света выявляет цветовое состояние и доводит до нашего сознания предметы.

... Многие думают, что у меня нужно учиться живописи, а рисунок для меня неважен. А я скажу — особенно важен для меня рисунок, у меня нет различия между рисунком и живописью. Живопись — это верный цвет на верном месте. А верное место — это то, что принято считать рисунком. Качество цвета образуется от количественных соотношений цвета.

... В основе живописи лежат цветовые отношения, об этом вы слышали не только от меня. Все дело в том, как брать эти отношения. Обычно берут рядом лежащие отношения. Это очень мало. Если я поставлю вам натюрморт из десяти предметов, то здесь возникает огромное количество различных комбинаций цветовых отношений; каждый кусочек цвета необ-

ходимо сравнить с каждым другим куском цвета и со всеми вместе. Любой квадратный сантиметр зрительного пространства влияет на все. Это как в оркестре. Оркестр — это ансамбль группы инструментов, но дирижер слышит в одно и то же время каждый инструмент в этом ансамбле. Наш идеал — все зрительные элементы должны находится в полном зрительном контакте. При таком подходе написать какую-нибудь бутылку — сложнейшая задача. В результате напряженного зрительного процесса вы получаете изображение.

12 Бутылки и кувшин. 1912



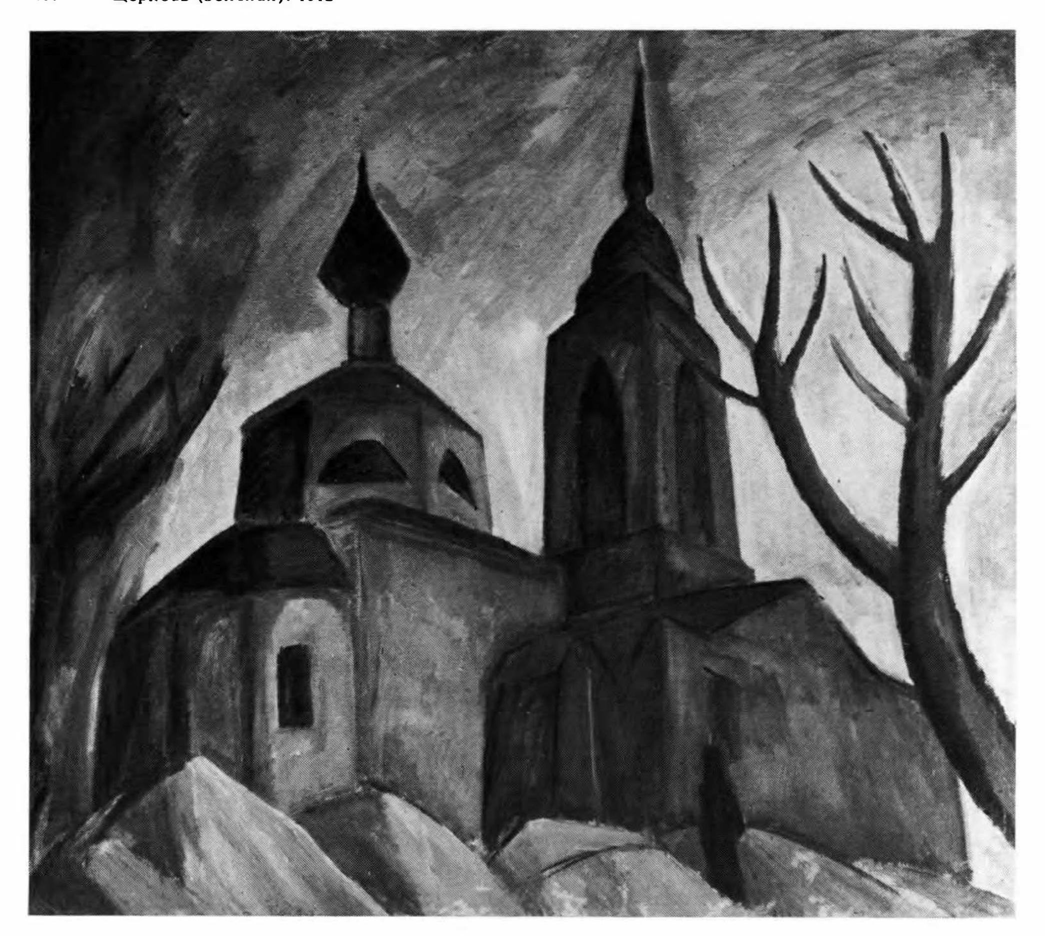
Прежде чем начать писать натюрморты — проделайте другую работу. Не торопитесь коллекционировать свои холсты. Совсем не в том дело, чтобы написать побольше работ, а в том, чтобы войти в верные внутренние зрительно-психологические процессы. Попробуйте сначала полюбить эти натюрморты, войти в чувство. Нужно, чтобы в вас внутри образовался как бы внутренний холст, и тогда каждый удар кисти будет содержательным.

Сначала надо посидеть возле натюрморта, посмотреть. И вначале не надо думать о живописи. Вот когда вы входите в природу, вы просто вначале ей радуетесь, поддаетесь ее воздействию. И это очень хорошо. Не надо бояться своих ощущений. Они нужны и ценны. Без них искусство

будет формалистичным. Но формальные обоснования надо поднять на такую высоту, чтобы иметь возможность выражать свои душевные состояния. В музыке без техники нет возможности передать чувство (если это профессиональная музыка, а не дилетантизм). Но голая техника — совершенно ни к чему.

Поживите рядом с этими вещами. Не бойтесь ощущений, не относящихся к живописи, не бойтесь наших очень личных ассоциаций, воспоминаний. Мы сложные существа, и наши мысли и чувства идут сложней-

13. Церковь (зеленая). 1912

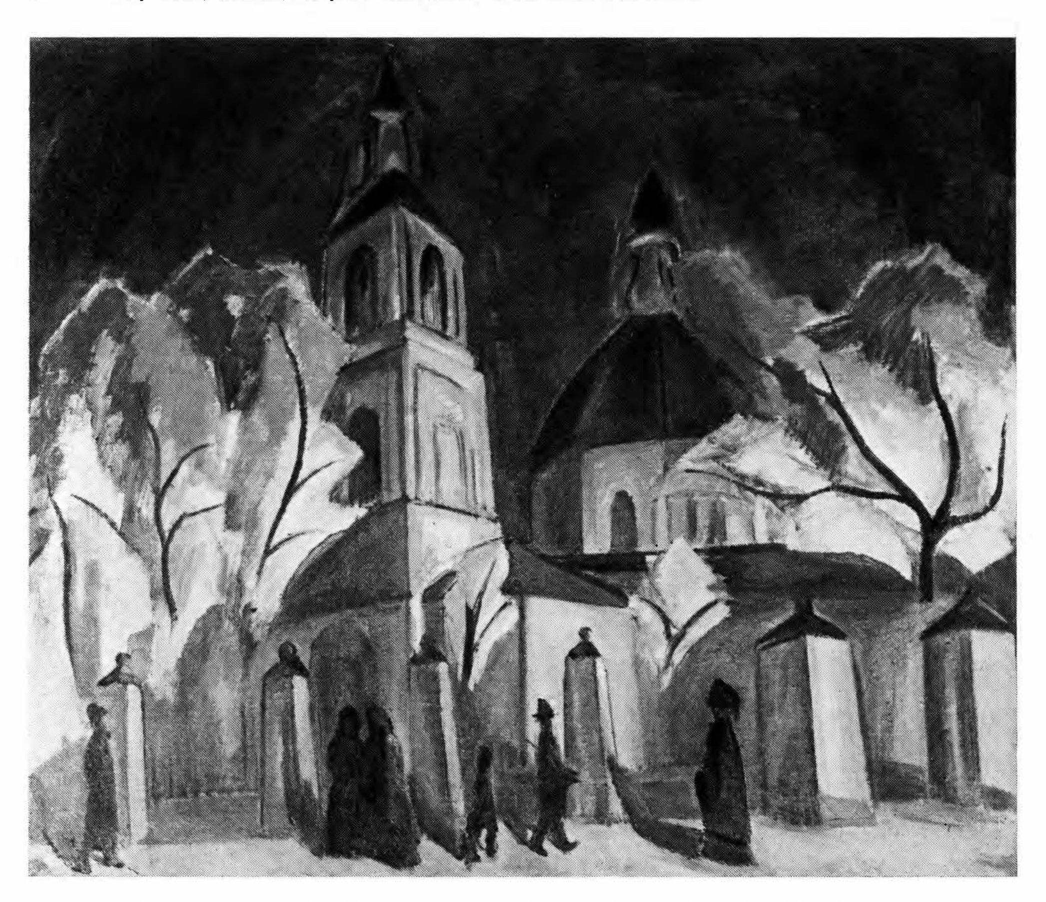


шими путями ассоциаций, рефлексов. Прежде чем выяснить себе живописные задачи в этих натюрмортах, надо пройти через чувственные жизненные ощущения. Вначале вы сидите возле натюрморта, а внутри вас будет все равно пусто. Мы все — люди привычки, и мы все забываем наши первоначальные живые свежие ощущения. Лук, картошка — почти каждый день мы видим эти предметы и знаем, что их можно съесть и т. д. Но мы потеряли живое ощущение: картошка шероховатая, плотная, тяжелая, лук — гладкий, скользкий, с блестящей, легкой шелухой и т. д. Люди — ленивые, сонные существа, мы не любим каждый день зарабатывать себе жизненные ощущения заново, любим жить привычными представлениями. Надо проснуться. Только тогда начинается искусство.

Рассмотрите все: форму, цвет, сравните все в пропорциях, в отношениях. Это уже будет элементарная работа в пластическом направлении. Таким образом, вначале вы (на первом этапе) должны как можно больше знать о вещах, чтобы во втором отвлечься от этого знания, забыть о нем и перейти в область пластического видения.

Сделайте наброски карандашом. Вначале даже не затрудняйте себя чересчур строгим подходом к рисунку. Вначале сделайте наброски, чтобы выяснить расположение предметов. Затем желательно порисовать

14 Церковь (лиловая). Церковь Ильи Обыденского в Москве. 1912



детали, чтобы лучше почувствовать характер. Тогда появится внутренний материал для работы. Вещи как бы начнут жить внутри вас. Конечно, это будет не жизнь вещей, а ваша усилившаяся внутренняя жизнь.

То, как я вас учу, — это мой метод, сложившийся в результате моего художественного и педагогического опыта. Можно и другими методами идти в искусство, но я могу дать лишь то, что я сам для себя узнал, мой личный опыт. Должен предупредить вас, что в искусстве самое важное не метод, а личность. Почти каждого человека, если только он не обладает какими-то особыми дефектами зрения, ума и т. д., можно выучить писать и рисовать, то есть научить зрительной грамотности. А личность — это то, чему я не могу научить.

Я думаю, что если бы Толстой, Мусоргский, даже не обладая зри-

тельной грамотностью, стали бы вдруг заниматься живописью, они все равно создали бы что-то очень значительное, во всяком случае интересное.

... Искусство должно быть беспощадно конкретным в чувстве.

... Самое трудное — верно хотеть и верно думать. В этом все дело. Тогда даже уметь и знать не нужно. Ван Гог по существу был дилетантом, ничего не «умел», но он так конкретно чувствовал и мыслил, что хотя и коряво, но очень конкретно выражал то, что хотел.

... Нельзя что-то узнать, «заработать» и потом пользоваться гото-

15 Конотопские девушки (Поденщицы на отдыхе). 1912



вым. Нет, перед каждой работой надо как будто снова народиться на свет. Так бывает после тяжелой болезни, когда выздоравливаешь — мир ощущаешь совсем заново, с особой остротой и свежестью, и эти ощущения душевно наполнены и интенсивны.

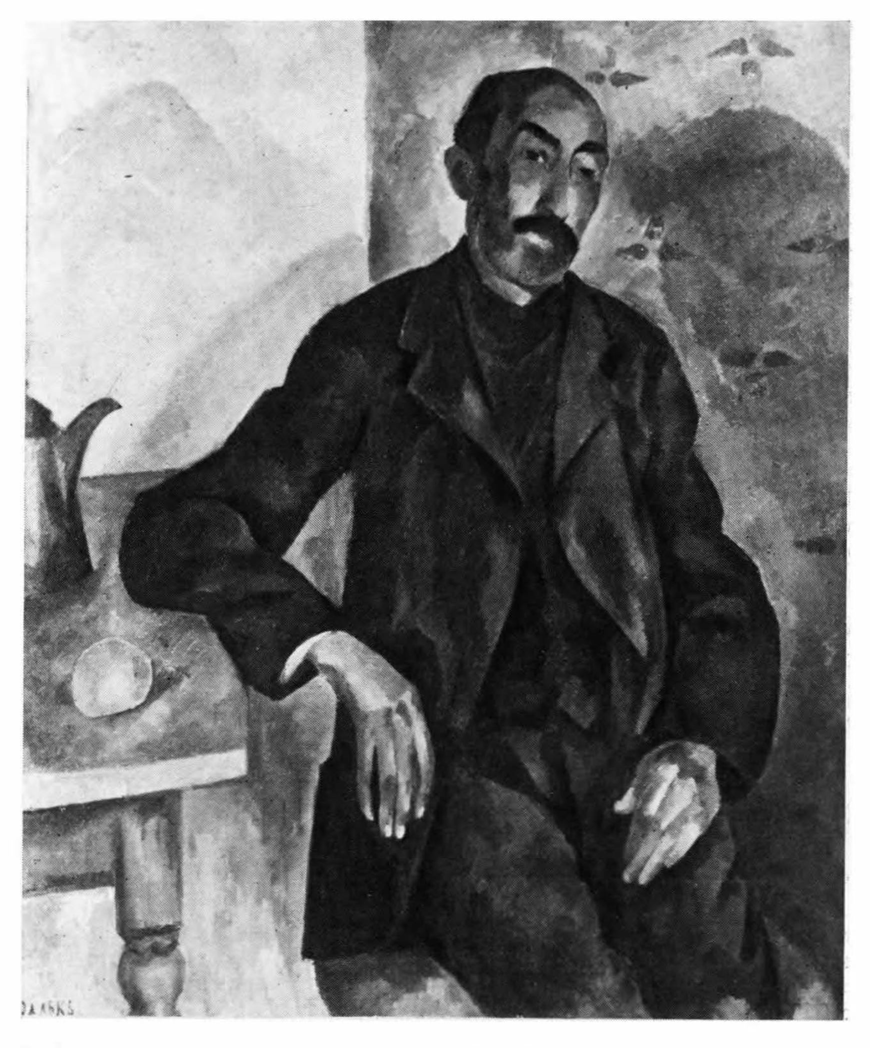
... Как в рисунке, так и в цвете — беспрерывные сравнения отношений. Представьте себе весы со множеством чашечек, которые надо привести в равновесие. Вы подкладываете вес на одну чашку, вы как будто уравновесили ее с другой, но вот третья заколебалась. Необходимо на всех чашечках иметь точный вес, чтобы добиться равновесия, то есть гармонии, то есть верных отношений.

... Работа, медленная по результатам, но страшно напряженная, активная, в непрерывном движении внутри себя. Холст покрывается мед-

ленно, по капле, но каждый мазок должен быть ответственным. Развивайте в себе это чувство ответственности. Два верных мазка лучше, чем сто холстов, полных безответственного вранья.

... Процесс такой работы требует беспрерывного внимания, действия, ни на минуту нельзя остановить работу сравнения, «настраивания», нельзя остановиться на одной вещи, на одном кусочке, а все время холст держать в работе, во внимании, в зрении, в чувстве. При таком подходе к работе идеала никогда не достигнуть. Вы будете расти, но ваш идеал

16. Старик. 1913



будет отодвигаться все дальше и дальше. Чем большего вы достигнете, тем яснее вам будут те перспективы, которые открываются только с известных вершин и которые недостижимы. Но от этого ваша зрительная и психическая активность будет возрастать. Вы будете видеть больше и богаче, ваша душевная жизнь будет интенсивнее. Но вечная неудовлетворенность должна гнать вас все дальше и дальше.

7*

О реализме. Путают у нас бытовую реальность и реальность в искусстве. А по-моему, великий реалист — Врубель: глядя на его живопись, как бы прикасаешься ощутимо к самому чувству... Реальность в искусстве далека от жалкого подобия фотографии, обыденной похожести. Фото само по себе тоже может быть прекрасным, но живопись, подменяющая фотографию, просто беззаконна... Мой идеал — быть реалистом.

О критике. Критика всегда отличается субъективизмом. Каждый

17. Натюрморт с фикусом. 1913



танцует от своей печки. У каждого есть желание все и всех уложить в прокрустово ложе собственного масштаба. В науке для оценки существуют объективные данные. Оценка явления в искусстве — вещь необычайно сложная...

О субъективизме. Упрекают меня в субъективизме. Что ж! Я отстаиваю свое право быть самим собой. Переживание всегда субъективно. Я хочу иметь право на собственную песню.

*
Из выступления Р. Фалька на обсуждении его выставки акварелей и гуашей в Самарканде в 1943 году.

8*

От Фаворского я получаю больше, чем от художников моего толка, то есть последователей «живописной живописи». Пересматриваю свои позиции, в одних нахожу ошибки, в других укрепляюсь.

Нельзя танцевать лишь от своей «печки». И хотя я сам работаю пространственным цветом, я не считаю, что в нем лишь одном счастье. Существовали целые эпохи, когда живопись не была «живописной»: разве она была от этого хуже? Боттичелли, Гирландайо, художники раннего

18 Натюрморт на белой скатерти. 1914



Возрождения — они прекрасны! Работы Фаворского созданы совсем не на путях «живописной» живописи. Его цвет не пространственный, у него окрашенность цветом. Его конкретность пространственного выявления иная, не через цвет. Его конкретность противоположна тому, к чему я стремлюсь, но как много его понимание и выявление пространства дает мне, художнику другого толка. Вот именно с Фаворским мне нужно говорить о пространстве, о моем пространстве.

*
Из выступления Р. Фалька на обсуждении персональной выставки В. А. Фаворского в Самарканде в 1943 году.

... Фаворский сейчас сказал * — искусство разделяется на два вида:

*
В. А. Фаворский сказал в своем выступлении, что локальный цвет должен бороться с пространством, утверждая форму, предметность мира. Для Фалька же весь реальный видимый мир выявился через стихию цвета. форма (предмет) и среда (пространство) представляли собой единую светящуюся цветом материю.

изображать вещи и делать вещи. «Я хочу делать вещи!» — сказал он. Многие элементарно понимают это так, что мир Фаворского ограничен миром конкретных, так сказать, бытовых вещей. И весьма хвалят его за это. Глубокое заблуждение!

19. Старая Руза. 1913



...У нас много толкуют о предметности в живописи. Многие так усиленно держатся за предметность, потому что без нее они потонут в стихии искусства. Ведь в искусстве есть другие конкретности кроме мира вещей (предметов): конкретность света, состояния, пространства, наконец, чувства. Фаворского нельзя ограничить лишь миром вещей, конкретностью предметной. Это лишь одна из сторон его творчества, а он — многосторонен... Возьмем вот эту маленькую гравюру на дереве *. Здесь

*
В. Фаворский. «Самарканд. Уличная сцена». 1943. Гравюра на дереве.

эта конкретность вещи захлестнута особой стихией пространства, понятого не по школьным правилам, совсем перевернутого, опрокинутого (огромный верблюд, на первом плане маленькая женщина и т. д.), но такого убедительного реального по чувству. Какая здесь теплота, конкретность образов, какая музыка мощная, какой ритм!

Французские художники XIX века *

... Перед отъездом моим в Париж я был ярым поклонником и приверженцем современной французской живописи. (Уехал я в Париж в 1928 году.) Последствия моего пребывания там (а пробыл я десять лет) — я стал поклонником французских художников XIX века. То, что пришлось мне увидеть во Франции — главным образом на персональных выставках и в частных собраниях, — было совершенно неожиданно по силе впечатления. Я говорю о художниках XIX века. Конечно, еще в СССР я был подготовлен к тому, что Делакруа, Курбе, Мане, Ренуар — хорошие художники. Но я не предполагал всей силы впечатления от этих мастеров. С тех пор я говорю — это новые великие мастера, как принято говорить о художниках Возрождения — старые великие мастера. Я глубоко уверен, что это мое мнение — объективно. И только вопрос времени, чтобы стало оно общепринятым. Репутации в художественном мире создают люди с пером, а они обычно идут в хвосте времени, и репутации подтверждают лишь задним числом, когда это уже безопасно.

Чем объяснить такой расцвет искусства XIX века? Я много думал над этим вопросом и пришел к заключению, что этот расцвет в основном был вызван Великой Французской революцией, которая всколыхнула широкие массы, вызвала к жизни новый класс. Не буду здесь по этому поводу распространяться — это и без меня вполне известно и общепризнано.

Зачинателем современного искусства в живописи считают Делакруа. С его выставки я и начал свое знакомство с французским искусством. Выставка была устроена в Лувре. Это редчайшая честь, когда Лувр в своих стенах устраивает персональную выставку художника, даже если он представлен в коллекциях Лувра. Нужно сказать, что на этой выставке постигло меня некоторое разочарование. Безусловно, Делакруа — художник огромного темперамента, но и не менее огромного самомнения. После первого своего большого успеха — «Барка Данте» — он решил переплюнуть самого себя. Все время увеличивал размеры картин, форсировал впечатление. В его вещах много декларации, ложного пафоса, театральности.

Гораздо больше по душе мне пришелся молодой сотоварищ Делакруа — Жерико, к сожалению, очень рано умерший — 33 лет от роду. Сам Делакруа считал его очень талантливым и отзывался о нем восторженно. У него есть потрясающие портреты, напоминающие по стилю, по силе выражения Тинторетто, Тициана. На персональной выставке Жерико я вспомнил слова Делакруа: «Если бы я имел одаренность Жерико!». Повторяю, все эти мои личные высказывания и впечатления ни для кого не обязательны. Тут, может быть, также сказывается мое нерасположение к романтизму. Мне трудно, например, читать Гюго, Бальзака. Мне в них мешают преувеличенность, напыщенность, внешняя эмоциональность.

Но во всяком случае разочарование в Делакруа мне показалось все-таки неожиданным. Такие неожиданности со мной потом часто случались. Например, неожиданно было увидеть Энгра — замечательного живописца. Я привык раньше считать его художником графического толка, но оказалось, что у него есть великолепные по цвету вещи, особенно портреты.

*
Лекция записана составителем и отредактирована Р. Фальком.

Я забыл сказать о Давиде. Безусловно, это художник большого диапазона, особенно пока он не стал официальным лицом. Но «Смерть Марата» — это наиболее сильная изо всех вещей агитационной направленности, которые мне приходилось видеть. Вещь очень мощная, огромной силы выражения, ее агитационная направленность нашла удивительно выразительный пластический язык.

Но самый мой любимый художник XIX века — Коро. Коро известен у нас как пейзажист. Но я люблю больше всего Коро как художника

20. Крымский пейзаж. Коктебель. 1914



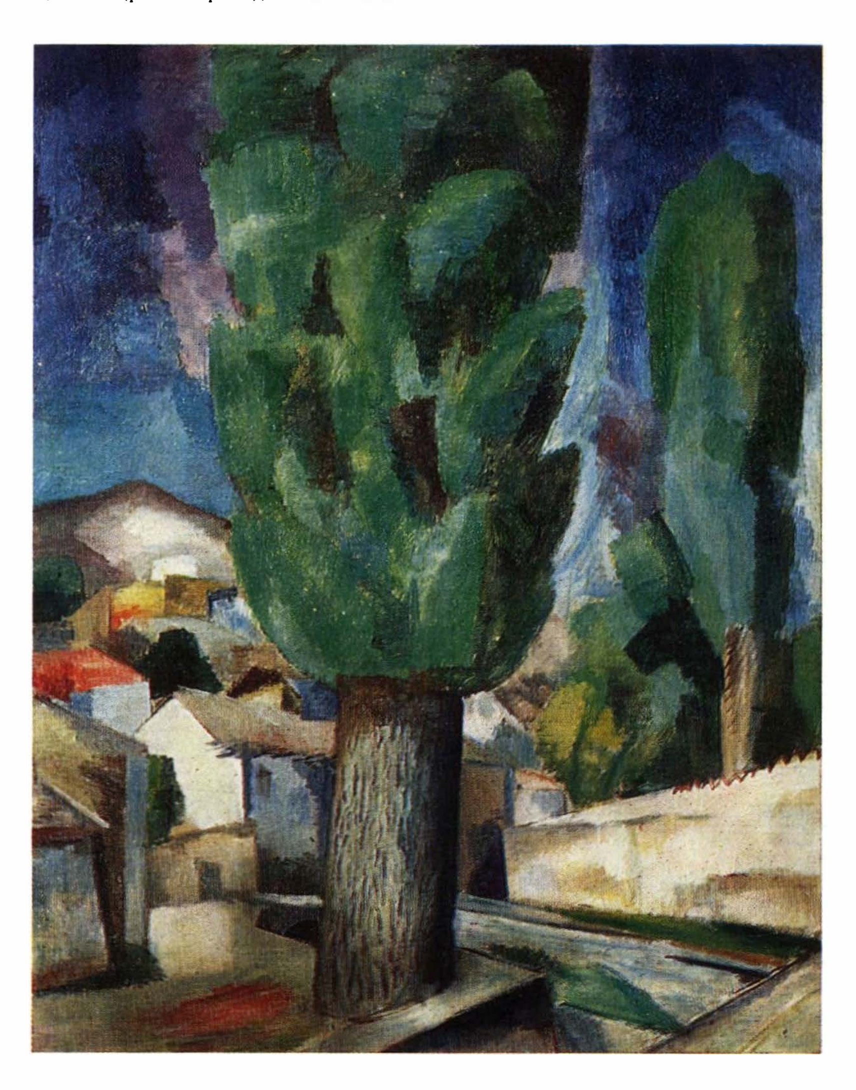
людей, человека. (Я нарочно не говорю как портретиста.) И вот как велика была сила предрассудков, что Коро до последнего времени славился лишь как пейзажист. При жизни его портреты считались живописью как бы второго сорта. Пейзаж его, например, оплачивался в 200 тыс. франков, а за портрет давали несколько тысяч франков. Лишь в последние 15 лет наметился перелом, Лувр скупает вещи Коро фигурного характера.

В Лувре имеются в зале по соседству с портретами Коро вещи Леонардо да Винчи. Я нарочно сравнивал их — не мог решить для себя, что же лучше. «Оба лучше» — как говорят дети. Главное, что отличает живопись Коро, — удивительная гармоничность. Этим он близок к Рафаэлю. Этим объясняется и его недостаточная популярность. Наше время не дает возможности к гармоническим переживаниям, даже к сочувствию к гармонии.

В Лувре имеется вещь Коро — «Женщина в синем». Он написал ее незадолго до смерти, когда ему было 79 лет. Это, по-моему, лучшее из всего, что он когда-либо написал. Меня поражает сохранность творческой энергии — не только у Коро, а у многих французов — с возрастом они поднимаются все выше и выше в своем мастерстве, в своей эмоциональной насыщенности. В этой вещи Коро поражает его совершенное мастерство — 3—4-мя мазками он совершенно выражает то, что могло быть раньше выражено десятком мазков, — удивительная экономия и сила цвета.

Пейзажи Коро — однотонные, вернее, «малотонные». Фигурные же композиции характеризуются резким цветовым пятном, но не по всему холсту, а как бы собранным в зрительном фокусе: какая-нибудь красная юбка, желтая кофта — так и горит, и сверкает.

21. Крым. Пирамидальный тополь. 1915



Теперь я хочу рассказать вам о друге Коро — Домье, оказавшемся для меня, опять-таки неожиданно, художником-живописцем. Я ранее знал его как карикатуриста.

Но в Париже я увидел колоссальную выставку Домье, где была представлена только живопись. Это один из самых темпераментных художников, которых я только знаю. По темпераменту и стилю я могу приблизить его к величайшему из великих — Рембрандту.

Добиньи у нас представлен хорошо, но все-таки о лучших его ве-

22. Солнце. Крым. Козы. 1916



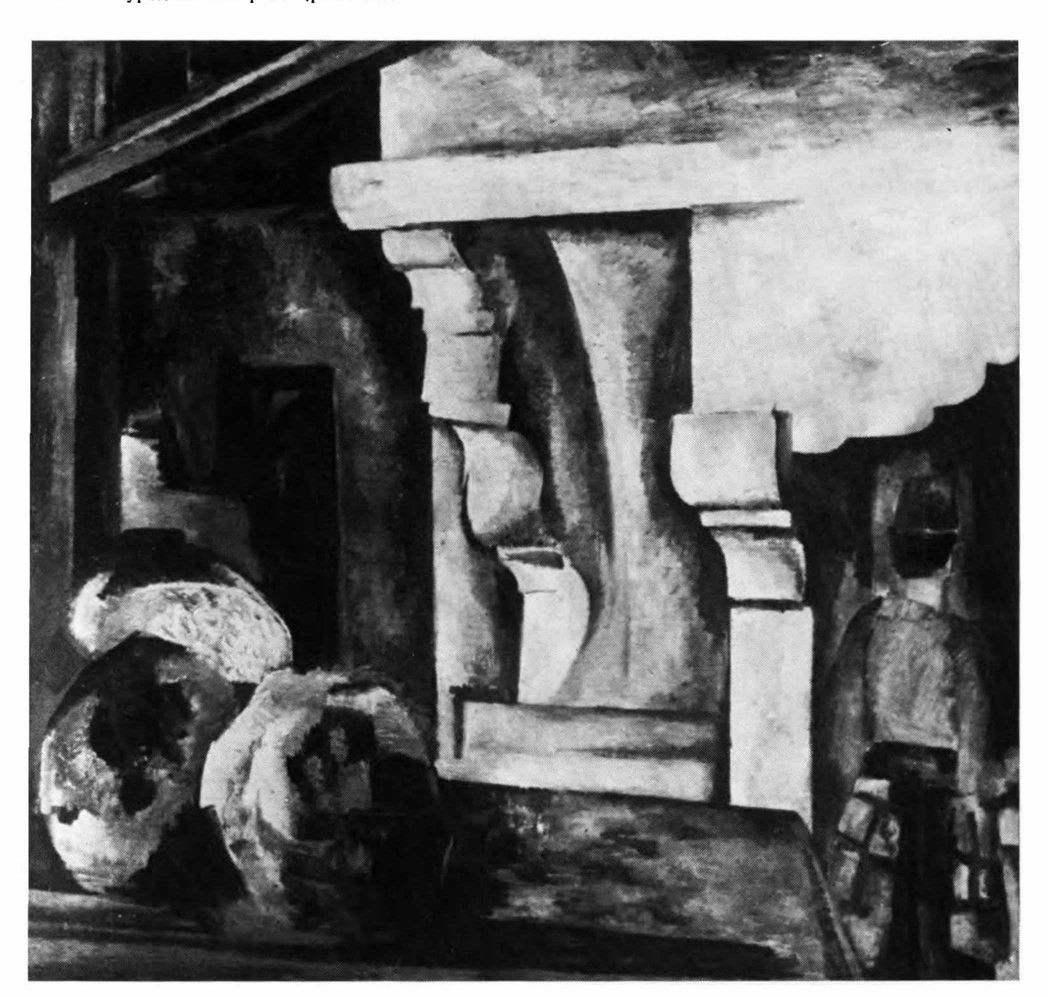
щах мы понятия не имеем. Его лучшие пейзажи — выше работ старых мастеров пейзажа, выше Рюисдаля. И выше, чем Коро в пейзаже. В чем качество его вещей — сказать не берусь. Это мастер темного колорита. Так же, как и Курбе. Вообще я не разделяю предрассудка, что плохо или хорошо — только темный или только светлый колорит. Оба хороши, когда они прекрасны. Это все равно, если бы спорили о том, какие драгоценности лучше — темные или светлые.

Курбе представлен в Лувре, но настоящее понятие о нем я получил опять-таки на персональной выставке. Поразили меня мощь и сила его живописи. Я ставлю его рядом с Рембрандтом, Тицианом.

В пейзаже он показался мне явным предшественником Сезанна, о чем, по-моему, никто не писал до сих пор еще! Та же проблема синевато-голубоватого цвета, материальность поверхности, атмосферы.

... Я не буду говорить здесь много о так называемых импрессионистах. О них говорили уж слишком много. Не могу лишь умолчать об одном предрассудке по поводу них (хотя очень много и других предрассудков по поводу них существует) — их считают певцами момента, композиция, мол, у них случайность возводит в принцип, чуть ли не в моментальном фотографировании их уличают. А я скажу, что всем им присуще одно свойство — широкое видение общих масс — это создает своеобразный, великолепный ритм композиции. У великих мастеров Воз-

25 Турецкая пекарня. Крым. 1915



рождения композиция канонична, здесь же она жизненно гибка, «случайность» вводится не от беспомощности в композиции, а придает увиденному жизненный трепет, убедительность.

... Когда я увидел «В ложе» Ренуара, я испытал потрясение. Опять вспомнил о самых великих — Тициан, Веласкес. Иной подход, принцип — но качество, сила, выразительность — одинаковы.

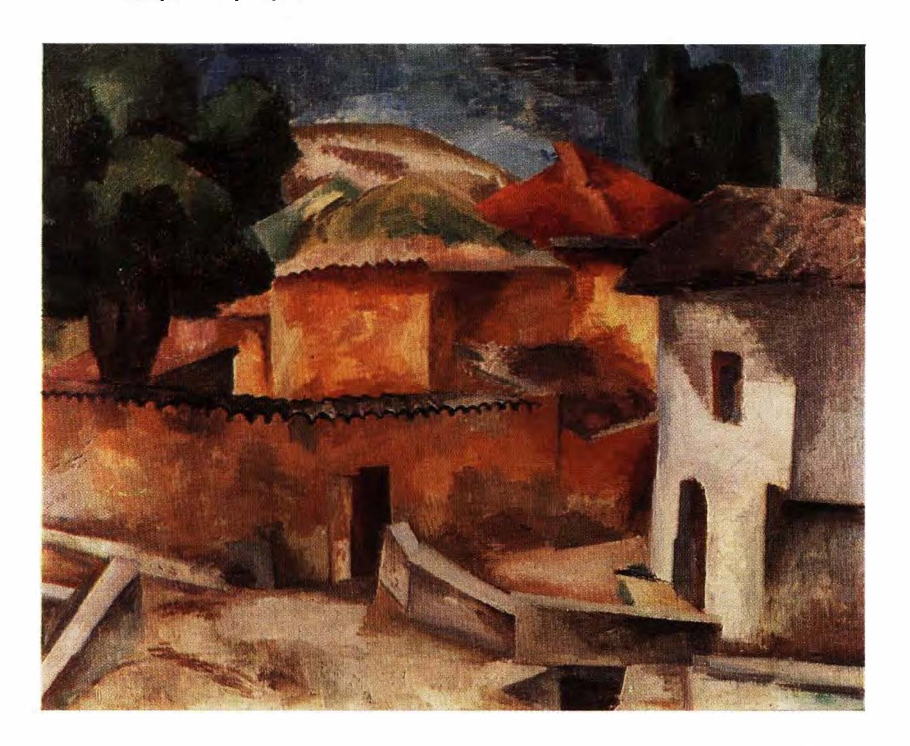
По моему мнению, импрессионисты — произвольная литературная наклейка. Это великие реалисты. У нас же часто реализм понимают как

24. Портрет Мидхада Рефатова. 1915



фотографизм. В их же вещах я чувствую большое дыхание жизни. Содержание, сюжет их работ рассказан не литературным, а пластическим языком. Поэтому о них трудно правильно говорить словами. Выразительность человеческого образа так же дана пластически — соотношением масс, лепкой головы и фигуры, а не жестикуляцией и мимикой. Для меня Ренуар в своих портретах женских гораздо больше говорит об эпохе, стиле той жизни, о характере, чем подробные документальные романы Золя.

25 Дворик в Крыму. 1916



Неожиданностью для меня было открыть, что Дега писал много маслом, а Мане — великолепный пастелист. Особенно хороши его пастельные женские портреты — живые букеты цветов, обворожительные.

Сезанн в наших собраниях представлен случайно. здесь много незаконченных вещей, а там, в Париже, на двух выставках Сезанна я видел очень и очень законченные вещи. У Сезанна удивительный глаз. Как в музыке бывает абсолютный слух, так в живописи — абсолютное цветовое зрение. Таким обладал Сезанн. Я нарочно ездил в Экс и был поражен, до чего верно, с жестокой правдивостью цвета и света писал Сезанн.

...В биографии Сезанна говорится, что он увлекся венецианцами. Я посетил музей в Эксе. Там находится много посредственных работ. Но помню очень хорошо, что среди разных довольно посредственных вещей я увидел небольшую, поразившую меня издали, вещь. Вблизи я узнал автопортрет Рембрандта, и мне странным образом сейчас же вспомнился Сезанн. Я уверен, что отсюда идут корни живописной техники Сезанна.

Сам я в Эксе не справился, не мог преодолеть трудностей света, а фантазировать себе не давал. Точность, жестокая правда Сезанна мне не давала покоя.

26. Автопортрет на фоне окна. Крым. 1916



...Ван Гог — голландец по происхождению. Прожив почти всю жизнь во Франции, французом он так и не сделался. Вот антипод Сезанну — насколько тот верен натуре, настолько этот изображает ее произвольно, фантазирует. Я был в Арле — и не узнавал его по Ван Гогу. Вместо легкой прозрачности Прованса — у Ван Гога тяжелые краски. Темперамент его накладывал свой отпечаток. Страна тихая, изнеженная, родина первых менестрелей — Прованс очень гармоничен, у Ван Гога все бурно, все разрывает гармонию.

27 Обнаженная. 1916



... Собрание Воллара. Это первый собиратель «великих новых мастеров». Воздействие его на французское искусство прогрессивно. Он первый оказал поддержку многим художникам, которых оценили другие лишь спустя много лет, а иногда лишь после смерти. По-настоящему любит искусство и понимает его тонко и чутко. В наружности его сильно чувствуется примесь негритянской крови: толстые губы, широкое лицо, плоский нос, смуглый, маленький человечек. Я познакомился с ним на собственной выставке и получил приглашение посмотреть его собрание на дому (между прочим, это такая честь, что мне многие не верили там). Занимает он великолепный особняк. На лестнице нас просили подождать — «месье занят». Несколько обидно было, но стало легче сносить эту обиду, когда пришлось эту участь разделить с богатейшими американцами, под-

катившими в великолепном автомобиле. Наконец дверь приотворилась, в щель просунулась голова Воллара — «Войдите». Американцы было ринулись вперед, но нет, это относилось к нам. Показал он часть коллекции, но и это было потрясающе. В столовой у него — самые замечательные вещи Ренуара, Дега, Сезанна. Сезанна у него около 300 вещей. Он скупил их у вдовы Сезанна. Увез их на ломовике. Когда телега выезжала со двора, на чердаке вдруг отворилось окошко и оттуда посыпались холсты, картоны. «Возьмите уж, кстати, и этот хлам, а то только пыль заводится».

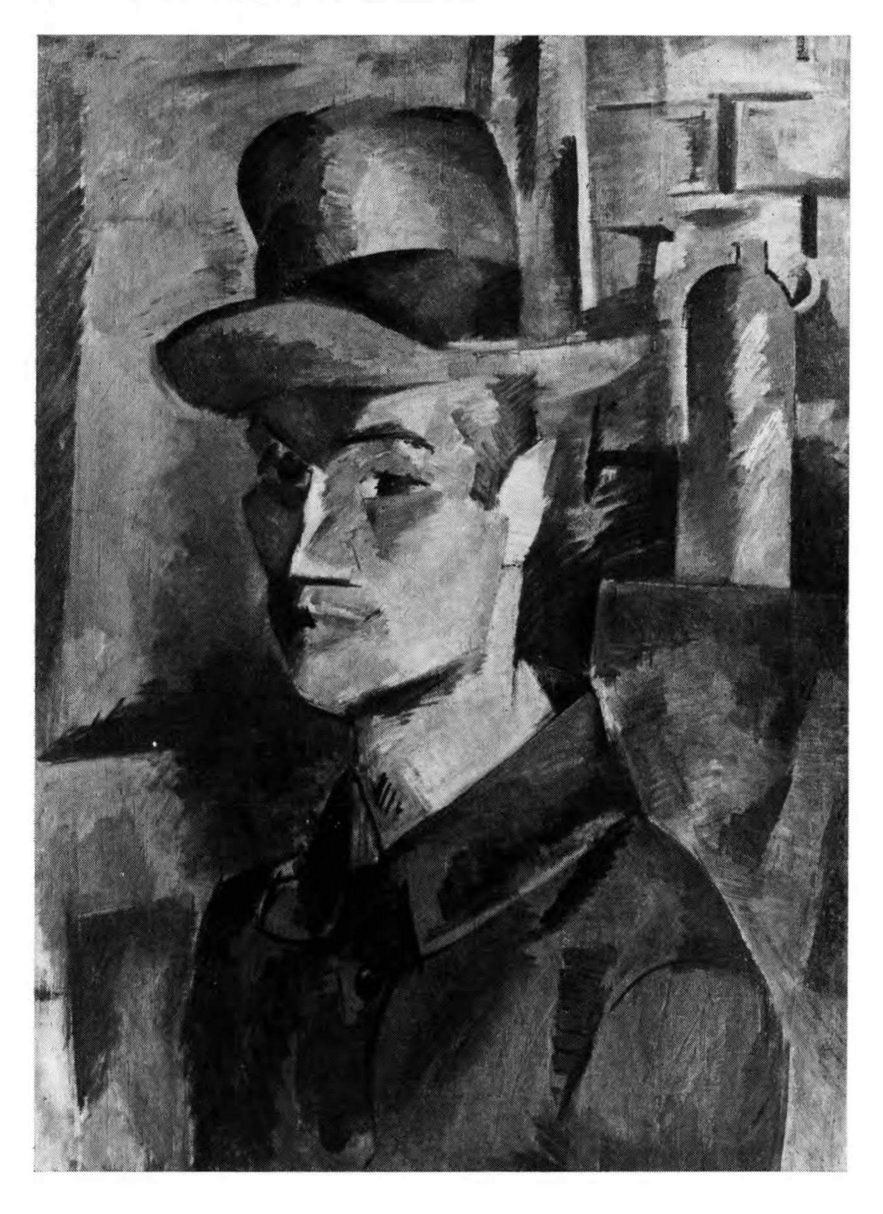
28. Спящая женщина. 1918



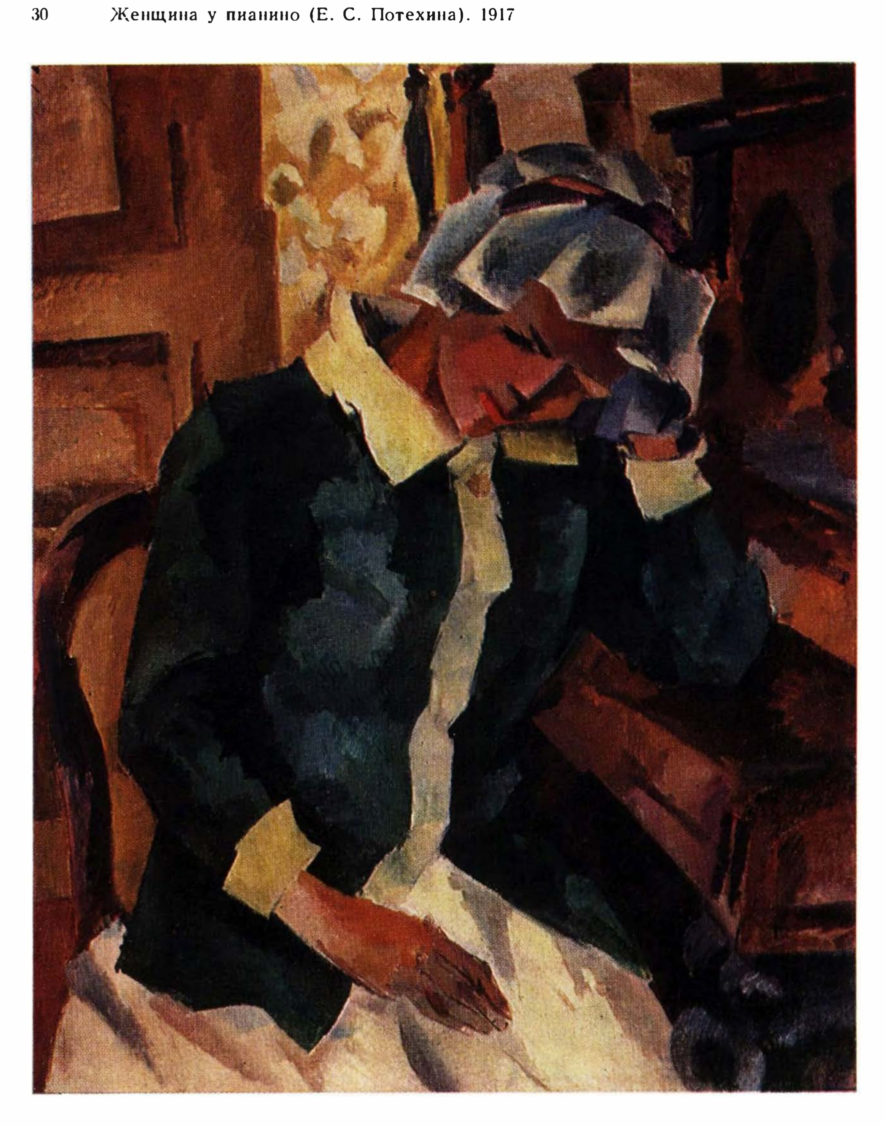
Когда мы уходили, американцы-покупатели дожидались. Тут же на лестницу был вынесен стул. На него поставили картину. Она не подошла им, но Воллар больше не захотел возиться с ними, услал их: «А, вам не нравится, идите к другим». Это было до кризиса. А во время кризиса я встречал на выставках картины для продажи из собрания Воллара и по очень низким ценам.

Теперь хочу сказать об общем впечатлении от французского искусства XIX века. При знакомстве с ним в Париже хотелось вспоминать другие замечательные образцы, другие великие эпохи искусства — Возрождение, Греция, Египет. Давно, еще до империалистической войны, я был в Италии! И в Париже те впечатления оживали во мне. Бросились в глаза общие черты. Когда я смотрел помпейскую живопись в Риме, мне что-то вспоминалось, мерещилось знакомое. Но тогда я еще не понимал Как идут мазки. Как входит в зрение пространство, как голова вылеплен

29. Мужской портрет (Автопортрет). 1917



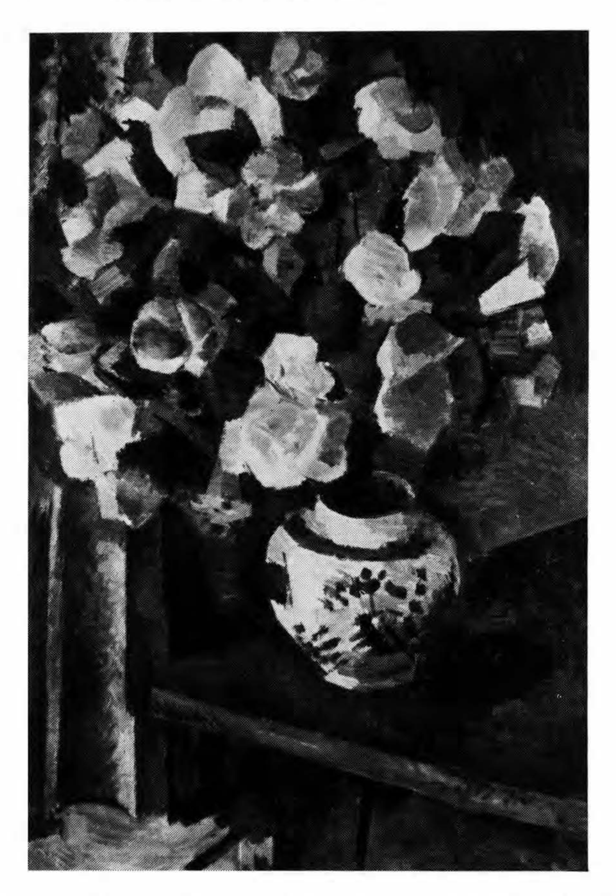
30 Женщина у пианино (Е. С. Потехина). 1917



Вот то же во фресках Веронеза. И то же — у Сислея, Моне. То, что у них мазок разложенный, цвет повышенный, не мешает мне видеть в их творчестве основные традиции старого великого искусства.

... Вокруг Средиземноморского бассейна — великая пластическая культура. Рим, Италия, Испания, Франция. Великая латино-романская культура, выросшая на почве еще более древних великих культур Греции, Микен, Египта. И там искусство дало богатый урожай, где струи этой культуры оплодотворяли почву. Французские готические соборы окутаны

31. Бумажные цветы в вазе. 1918



тем же эллинским светом, что и классическое искусство. У нас тоже было когда-то замечательное искусство — русская икона, которая шла от того же ствола через ветвь — Византию. Италия и наша иконопись того же времени очень схожи и сюжетно, и канонически, и цветом, и характером живописи, композиции, образа.

Позднее мы снова имели благодетельное влияние французского и итальянского искусства, которое выразилось в создании Петербурга, одного из самых прекрасных городов мира. Этот изумительный ансамбль, перспективы, связь с пейзажем, с небом и водой — воздействие великой латинской культуры. Прежде всего бросается в глаза в искусстве средиземноморской культуры объединительное состояние больших основных масс. Нет дробности, мелкоты чувств, нет рукоделия по кусочкам. Глаз

32. Береза. 1918



охватывает все массы единовременно, работает чрезвычайно активно, динамично. Возьмите статуэтку Танагры — все обобщено, все в целом, в текучем динамическом ритме, но все гармонично и как бы драгоценно. Для студентов художественной промышленности надо именно здесь учиться работать над вещью бытовой — выработать в себе это ощущение зрительной драгоценности. Рассказ еще не делает вещь искусством. В картине часто подменяют у нас искусство другими суррогатами: сюжетом, литературой, условным живописным драматизмом, лирикой или другими «настроениями». А чтобы бытовая вещь зазвучала, надо чувство красоты. Должна быть драгоценна даже сама поверхность, фактура. Должно быть сверкание, трепетность, гармония. У старых мастеров существовали рецепты техники — хранились, передавались. Надо бороться с предрассудками, которые сильны! Великим мастерам прошлого еще кое-как у нас разрешают «вольности», но от нас, современных, требуют «грамотности». Грамотность — это низшая ступень. С точки зрения элементарной грамотности Гоголь и Толстой писали плохо. Рисунок грамотный и рисунок хороший — это разные вещи. В рисунках Микеланджело, Тициана, Веласкеса закон их темперамента определяют законы построения, а не внешняя сухонькая подробность зрительного кадра.

Я все же, несмотря на то, что как нападаю на современное состояние профессионального искусства, очень верю в будущее наше в пластическом искусстве. Народ наш замечательно пластически одарен.

Сумерки искусства Парижа (Искусство XX века) *

Насколько высоким явлением было искусство Парижа в XIX веке, настолько состояние его в XX веке может быть названо сумерками. Но в этих сумерках есть и заря, и зарницы. Нельзя целиком отвергнуть то, что сделано за последние 40 лет в Париже. Целый ряд крупных художественных явлений и достижений имеется в искусстве XX века. Если я называю искусство XX века Парижа сумерками, то это относительно того расцвета, который был в XIX веке.

XX век — это сумерки. В чем дело? Художники XX века очень одаренные, не менее великих XIX века. Но искусство их развивается уже на пониженной базе. В Париже я собственными глазами видел и убедился, что регресс искусства связан с экономическим и политическим снижением. В XX веке, даже во время расцвета экономического, чуткие люди уже чувствовали, что будущего, общественных перспектив для этой общественной системы — нет.

Капиталистический мир шел к упадку, к краху. Многие художники, чувствуя это, но не видя выхода в новом (для этого ведь надо развитое политическое революционное сознание), просто бросали работать, не могли творить. Все же, что как-то развивалось и делалось в XX веке — это инерция XIX века, инерция того великого подъема, который XIX век дал. Того подъема, который, как я в прошлый раз говорил, вызвала Великая Французская революция. Творческий расцвет XIX века по инерции двигало следующее поколение.

Перед отъездом из Парижа в Москву, то есть в 1937 году, я видел колоссальную выставку в Гранд-Пале. Там было представлено все значительное, что было сделано за 40 лет. О масштабах выставки этой говорит хотя бы то, что на ней было около 100—120 персональных выставок. 250 вещей Матисса, 176 — Дерена, 300 — Майоля, 150 — Деспио. Таким образом, выставка эта давала наглядное понятие об искусстве XX века.

Теперь по порядку расскажу об отдельных художниках. Здесь известно нам их искусство до той войны, то есть до 14-го года, и поэтому наше представление о них не совсем соответствует моему рассказу о них. Учтите, что экономическое и культурное падение Франции и Европы начало проявляться после Версальского мира.

Матисс Анри. Художник до 36—38 лет работал в живописно-реалистической манере. От нее перешел к декоративности. Декоративная орнаментальность его живописи так сильна, что любую его вещь свободно можно превратить в орнамент. Я видел колоссальную выставку Матисса. (...) Выставка Матисса была устроена в галерее Жоржа Бернхейма, в 7 залах размерами зала Всекохудожника. На выставке было 3 тысячи вещей, правда, половина из них рисунки. Ушел я с выставки с гнетущим чувством. Вещи, сделанные до войны 14-го года — хороши, но потом начинается стандарт, легковесность. От художника остается лишь профессионал. Интересно, что чем больше материальный расцвет художника, тем сильнее отцветает его искусство. Цены на вещи «модных» художников — неслыханные. На одном аукционе за вещь Матисса было уплачено 500 тыс. франков, а Шарден пошел за 50—80 тыс. фр.

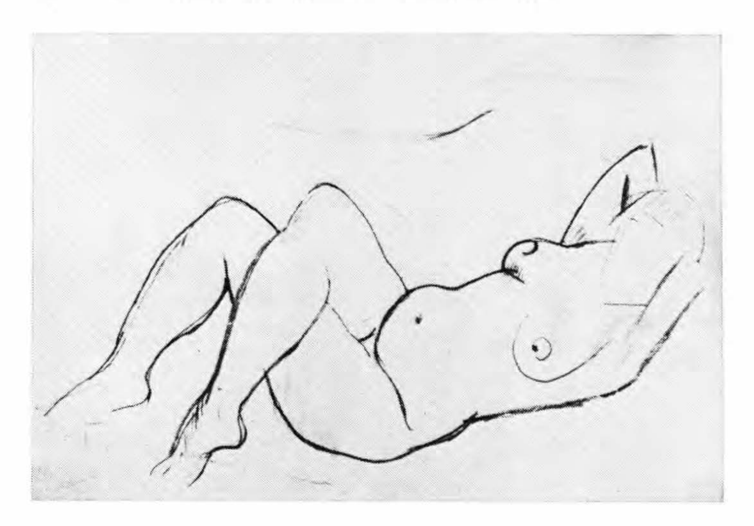
*
Лекция записана составителем и отредактирована Р. Фальком.

33. Дама в красном (Е. С. Потехина). 1918



Губит многих художников стремление быть во что бы то ни стало самым новым, модерн. Однако столько людей к этому там стремятся, что никто ничему не удивляется. Париж трудно удивить, прогуливаясь вниз головой, скорее, больше шансов обратить на себя внимание просто нормальной походкой. Матисс погнался за количеством: вещи его становились все больше по размеру, все ярче, так что просто выступал уже цвет палитры. Художник тонкого цветового зрения стал просто грубым по цвету. Матисс имел огромный материальный успех: маршаны платили ему по

34. Обнаженная (лежащая). Эскиз к картине. 1922

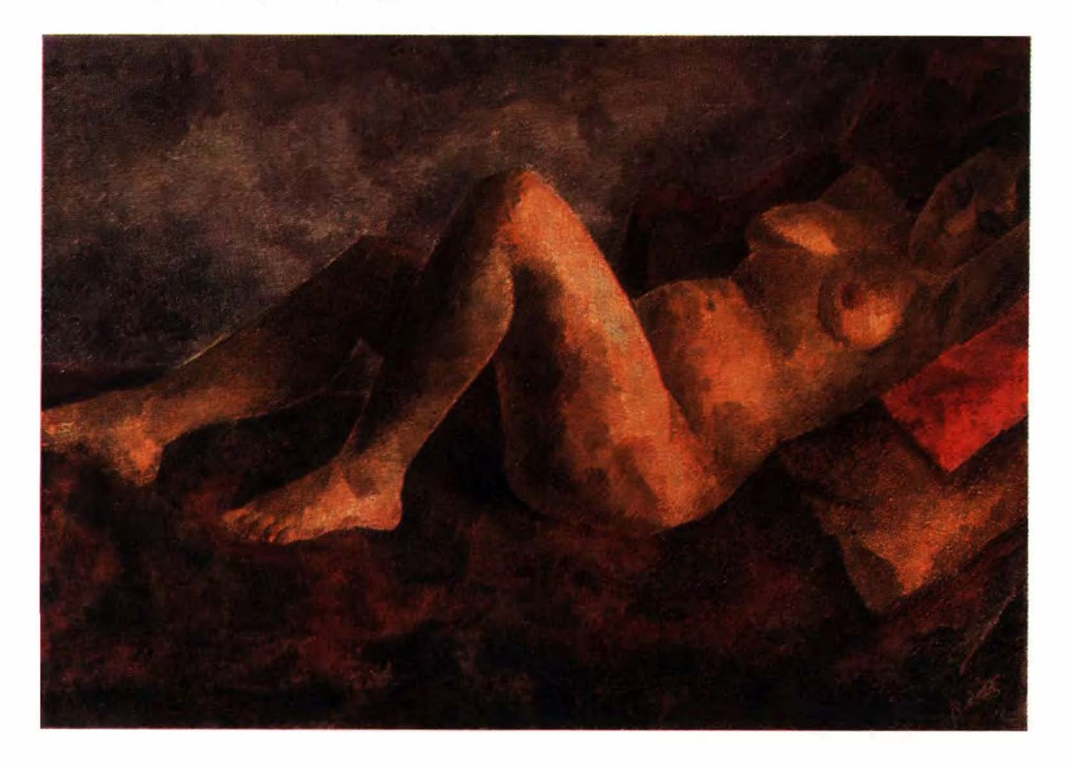


2000 фр. за номер. Но ему стало жаль отдавать доходы маршанам. Он решил наживаться сам. Покупатели его, главным образом, американцы. И Матисс стал торговцем. У него есть сын — очень плохой художник. Он послал его в Америку, устроил там в Нью-Йорке и Бостоне галереи, которые являются замаскированными лавками. Для приличия там есть 2—3 вещи Дерена, Брака и т. д., но главным образом торгует своими вещами Матисс. Сам он каждый год туда ездит. Как хотите, но такая коммерческая усиленная деятельность художника свидетельствует о творческом его застое, а может быть, и обусловливает его.

Дерен. Дерен проделал обратную Матиссу эволюцию. Он начал с вещей ритмически-орнаментального характера и кончил живописно-реалистическими вещами. Исчезли угловатость, сухость фигур, подчеркнутость формы — появилось широкое пластическое, реалистическое ощущение. И все-таки его прежние, ограниченные и условные по приему вещи эмоционально содержательнее новых, будто бы более широких реалистических вещей. Его эволюция скорее умственная, чем органическая. Установки его хороши, но он их не реализовал в искусстве. Мне очень было жаль, что эти замечательные, талантливые художники не выдержали во времени, с возрастом стали отцветать, не то, что Коро, становившийся все прекраснее до самой смерти. Несколько утешил меня Дерен своей работой в театре. Я был просто в восторге. Самыми простыми средствами он добивался чувства общего, полного единства, всякая деталь у него была в ансамбле. Любопытно, что в театре стали работать и Пикассо и Дюфи. В этом, между прочим, сказалось влияние русских художников — работы Бакста, Головина, Коровина в театре Дягилева в Париже. И надо сказать, что ученики перещеголяли если не своих учителей, то, во всяком случае,

прямых потомков этих учителей. У наших художников театра нет того ансамбля, того чувства единства целого — когда декорации, и костюмы, и всякая деталь сливаются в гармоническое целое. Нет его ни у Рындина, ни у Рабиновича. Вообще, по-моему, опасна узкая специализация. Даже станковистам надо иметь и другое отношение к пластическому искусству. Тем более художникам-декоративистам нельзя черпать эмоции из одного и того же источника. При узкой специализации глаз высыхает, вкус перестает расти, теряется повышенность зрительно-пластического восприятия.

35 Обнаженная (лежащая). 1922



Вламинк. Большинство художников в Париже продолжали эволюцию в сторону реалистичности. Вламинк не был крайним модернистом, он слегка кокетничал модернизмом. Будучи еще в России, я возлагал на него большие надежды, но по приезде в Париж был сильно разочарован. У него выработался какой-то стандарт, фабрика живописи, конвейер: с такой быстротой и однообразием печет он свои картины. Чем объяснить подобное явление? У большинства французов есть свойство, которое они считают большим достоинством — бережливость, переходящая иногда в уродливую скупость. Скопить средства, стать к старости рантье — мечта многих, национальный психоз. Многие художники тоже не могли устоять перед этим психозом. Они, в сущности, спешили продавать себя, не давали накопиться внутри необходимые для творческого созревания вещи, материалы, спешили написать большое количество номеров. И очень быстро они становились рантье собственного искусства, жили на проценты собственного искусства. В противоположность художникам XIX века, которые с годами усиливали свой творческий напор, качество своего искусства

36. Обнаженная в кресле. 1922



повышали, они с годами зрелости, с годами материального расцвета опускались в искусстве.

Марке той же участи не избег. Вещи нашего периода, то есть того, который у нас представлен, — прекрасны, лаконичны, экономичны. Несколькими соотношениями окрашенных плоскостей, несколькими мазками он передает очень много: и пространство, и атмосферу, и ветер, и настроение. Теперь у него остался лишь внешний прием экономичности. Потеря глаза, то есть зрения художественного — то же, что потеря голоса. Это удручает.

Ван-Донген. Из этой же плеяды, но более элементарное и грубое явление. Сильное ощущение цветовых больших массивов — любит сочетания красного, охры, коричневого. Имел большой успех, появилась клиентура. Решил писать портреты, но это было не в плане его искусства, надо как-никак давать сходство, нельзя какую-нибудь даму-заказчицу сделать сплошь лиловой или оранжевой. Он пошел на компромиссы. Убедительности не достиг, а декоративный элемент потерял. Но рынок вознес его работы. Ван-Донген очень популярен в известных кругах. В Париже очень любят устраивать всякие конкурсы красоты: прачки выбирают королеву, модистки, посетительницы концертов, курортов. Бывают конкурсы самых красивых женских ног, ступни и т. д. Ван-Донген — обязательный председатель таких жюри.

Группа кубистов. Зачинателями ее являются Пикассо и Брак. Фактически Брак первый, но более темпераментно и успешно пропагандировал свои идеи через искусство Пикассо, и поэтому он у публики считается основателем кубизма. Пикассо начал с вещей эмоционально-реалистического содержания. У нас есть вещи этого же периода. Очень человечные вещи, в них так чувствуется трагизм страшного города. Второй период — период живописи угловатой, сдвигов, так называемый кубизм. Потом реалистический период — замечательные портреты, с большим сходством. Затем опять рецидив — впал в модернизацию уродливого характера. Решил стать еще новее, себя перекричать. Я видел выставку его портретов в виде метлы: метла, а на ручке некое подобие человеческого лица. У Гете есть стихотворение: колдун превращает метлу в живого слугу. Может быть, здесь тот же сюжет, но от этого веет впечатлением полной ненужности. Он растерял, кроме того, остроту цвета, ритмического орнамента. Возникает чувство, что не нужно бы ему больше работать. Личным своим поведением Пикассо проявил себя с хорошей стороны во время испанских событий, много сделал на посту хранителя музеев в Прадо *, но искусство его от общей участи упадка не спасло. В театре он менее интересен, чем Дерен, не может удержаться от штучек: то введет обратную перспективу там, где не надо, то еще что-нибудь в этом роде.

* В 1936 году правительством Испанской республики Пикассо был назначен директором музея Прадо, где выступал в защиту художественных сокровищ Испании (прим. ред.).

Брак. У нас его не знают. Он из редких, искусство которых не снизилось с годами. Его вещи сейчас — чисто орнаментальные. Сюжет — женская фигура в интерьере и натюрморте, обнаженное тело. Доведено все это до состояния прекрасных ковров. Я считаю большим предрассудком, когда «разрешается» в орнамент вводить одни предметы, а другие почему-то запрещается. В Средней Азии мы должны учиться тому, как активно и сильно можно включать в орнамент природу, быт. В этой стране рождается сегодня орнамент, где всякий бытовой предмет может стать для него материалом, то есть войти в него как элемент узора. У Брака есть эта смелость, активность. Он оказал большое внимание на художественную промышленность.

Руссо. Увлечение им мне непонятно. Он просто искажает человеческий образ. Вот Брак превращает человека в орнамент, но не искажает образа.

Руссо — мелкий таможенный чиновник, поигрывал на скрипке, потом в 56 лет решил заняться живописью. Имел большой успех тогда, когда искусство просто хорошее приелось. Поставщик необыкновенностей для «блазированных» (от фр. «blaiser» — пресыщать). Удэ написал о нем целую книгу. Удэ из тех искусствоведов, для которых художник интересен лишь тогда, когда в его биографии есть что-то занятное. Плохо или хорошо его искусство — для него вопрос второстепенный. Он рыскал по Парижу в поисках таких занятных художников. Нашел кухарку-художницу, продавца жареных каштанов, занимающегося живописью. Просто художники его не интересовали.

Дивизионисты разлагали цвета. Цвет они не смешивают на палитре и на холсте, а кладут цвет мазочками, чтобы на расстоянии он смешивался в глазу зрителя. Это просто технический прием и никакого отношения к художественной идеологии не имеет. Таким способом можно написать самые разные вещи, можно писать и хорошие, и плохие вещи. Самый талантливый среди пуантелистов — Сера, но он отказался от чисто механического спектрального разложения, у него есть и смешанного цвета мазки.

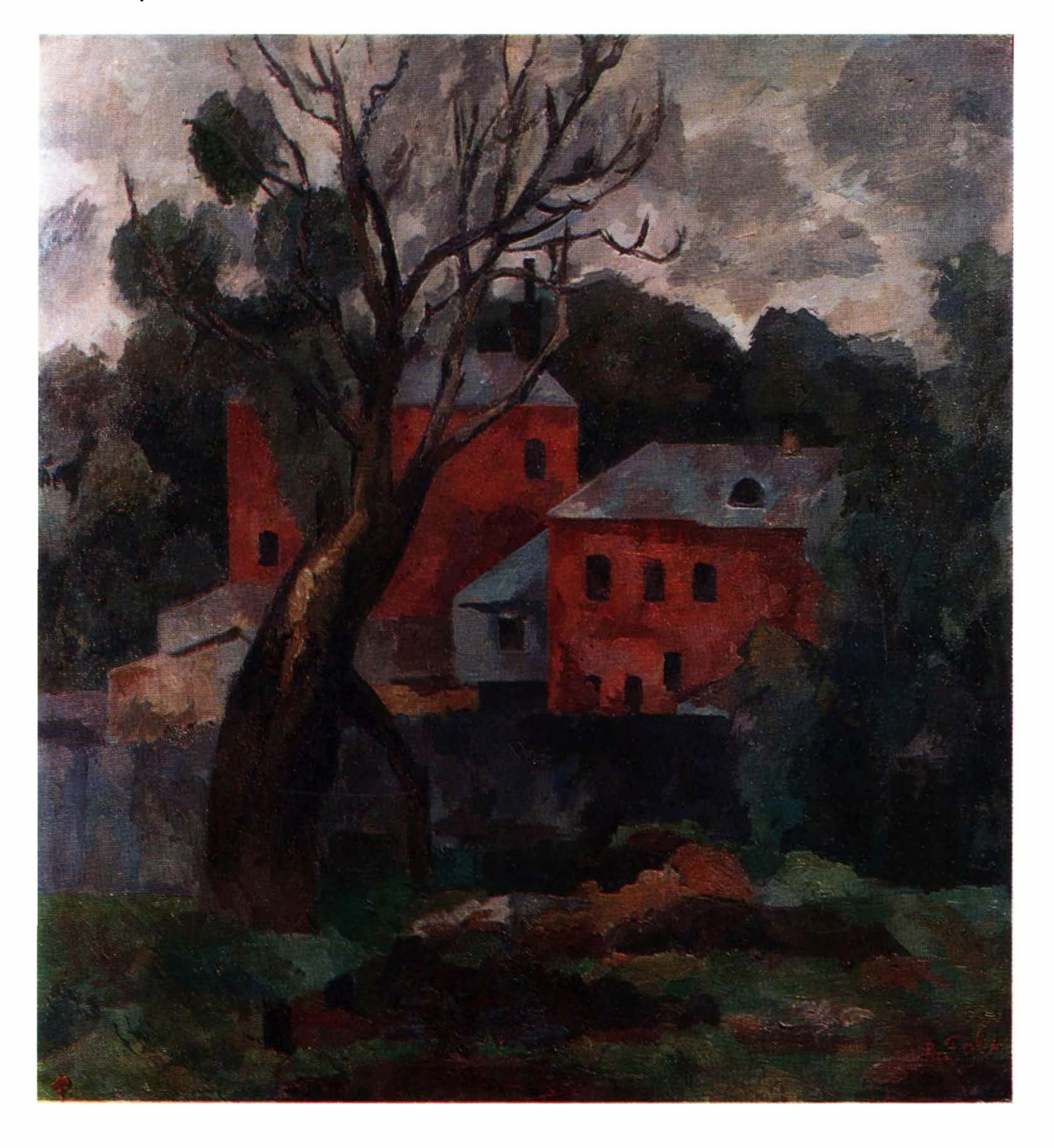
Живописные реалисты. Я условно даю название художникам, которые всегда писали просто, в реалистической манере, но до последнего времени не были в центре интереса, а интерес к ним стал появляться тогда, когда любители ходить на голове приелись и надоели.

Сегонзак — в некотором отношении соответствует нашему Архипову — такой же черноземный — поклонник земли, ее силы. Но по качеству напоминает пейзажи голландцев. Сейчас он бросил писать. Чувствует, что в такой жизни он работать не может. Не то, чтобы его личная жизнь неудачно складывается, а ритм общественной жизни делает его не творческим.

Боннар. Меня здесь спрашивали — «Кого Вы во Франции считаете самым молодым из значительных художников?» Я ответил: «Самый молодой — это самый старый, семидесятилетний Боннар». Вообще сейчас в Париже закон — чем моложе художник, тем старее. Самые молодые художники — это высохшие старички; а старые — бурные юноши. У нас Боннар представлен вещами тридцатилетней давности. С тех пор он сделал большие успехи, не продавал себя, работал, писал и достиг большой высоты в искусстве. Материального успеха особого не имел до последнего времени, но все же занимал солидное место. Вещи Матисса продавались за 500 тыс. франков, Боннара — за 25 тыс. фр. В Париже я видел его персональную выставку. Он прекрасен. Если Матисс был популярен на художественном рынке, то Боннар — в глазах истых ценителей искусства, в художественных кругах, среди молодежи. Его картины реалистического порядка, но с огромным чутьем декоративных масс, однако он не превращает их в декоративный орнамент на плоскости. Помню его прекрасную вещь «Семейный вечер» — во всем, даже в узоре на обоях, разлита теплота, нежность. Удивительные пейзажи — широких душевных состояний — лирическая нежность летнего вечера, сказочное что-то в зимнем лесе (не забудьте, что у нас зимой лес всегда как в сказке, а во Франции снежная зима — редкость). Огромные холсты — какой темперамент нужен, чтобы их одолеть, да еще в старости. У него в каждом мазке — молодость. Это последний могикан великого искусства Франции, последнее утешительное явление.

Вюйар. Приятель Боннара. У нас тоже есть две его вещи, написанные 30 лет назад. Он не проделал, подобно многим, коммерческой эволюции, держался в стороне, дал прекрасные интерьеры — это какие-то

37. Красные дома. 1921



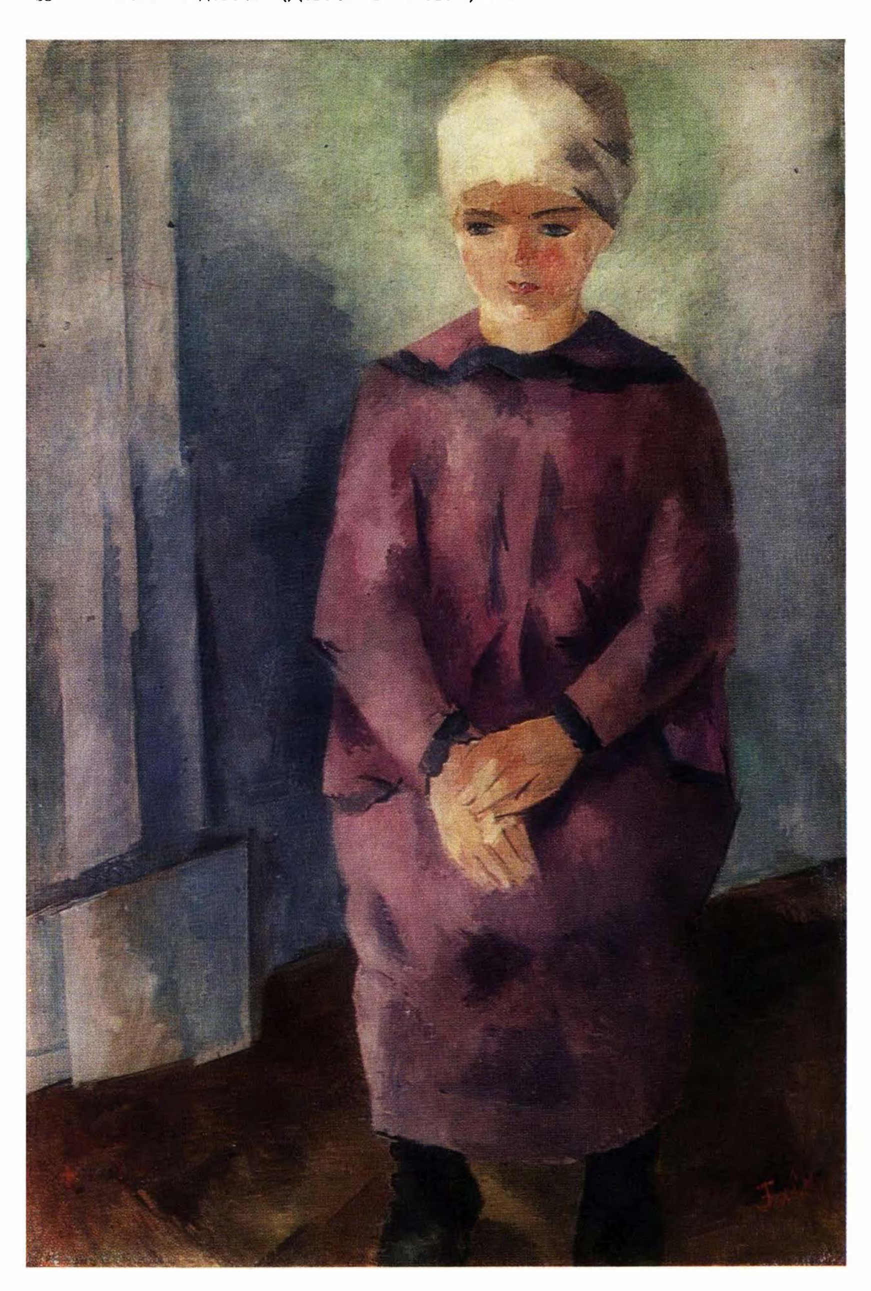
чудные сады в комнате. Очень декоративно, но не превращено в орнамент. Иногда вводит модель в интерьер, при этом человеческое лицо он дает не как пятно, а передает его состояние. Есть у него картина — четыре кумушки сплетничают. Сплетня не только в выражении их глаз и фигур, а в музыке орнамента, во всей обстановке, в цвете, в суетливо-возбужденном ритме.

Кризис многих художников поставил на место. Падение цен коснулось всех, но дутое повышение пало и относительно ценные вещи пали меньше и даже повысились. Матисс упал в цене, а цены на Вюйара и Боннара даже продолжали расти.

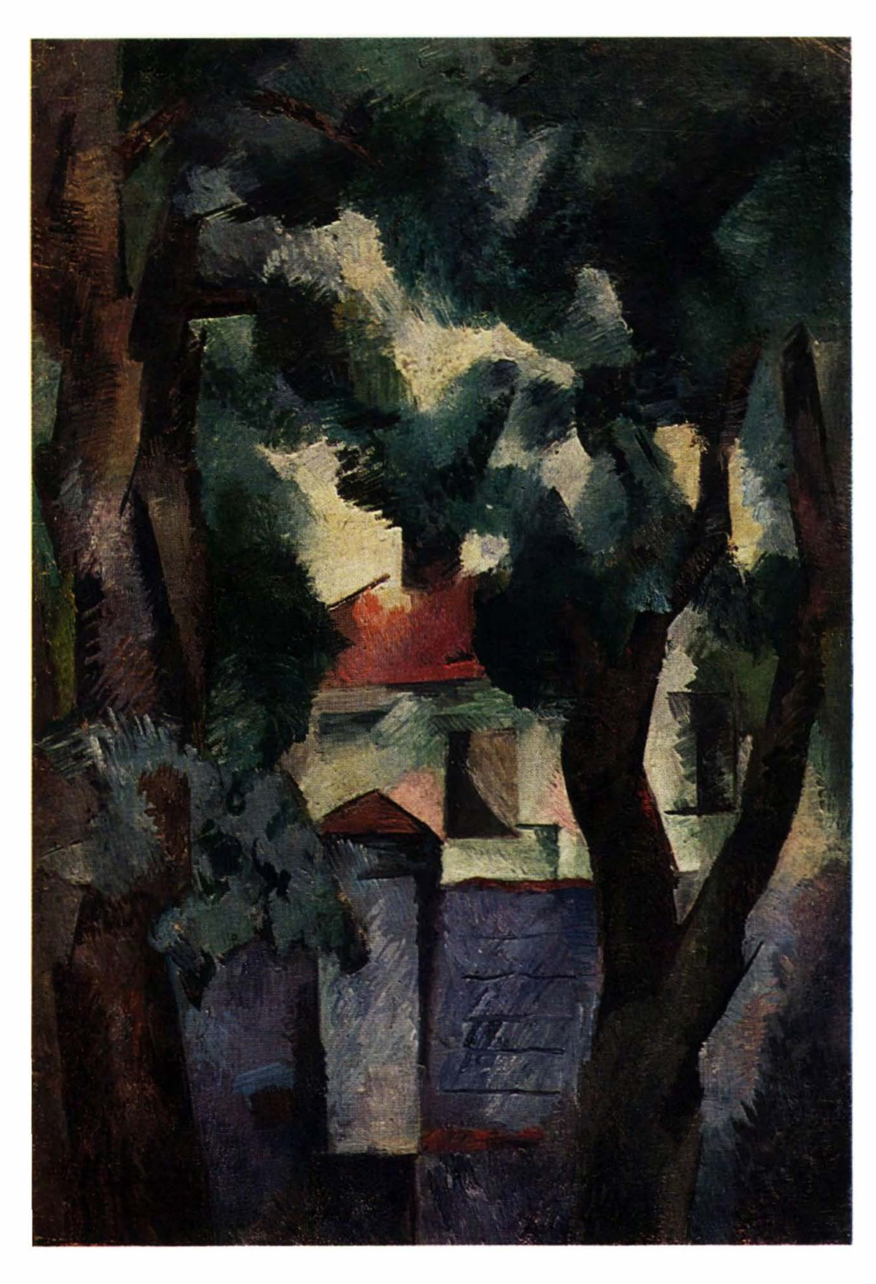
Тенденции к реализму.

Утрилло. У нас имеется одна его вещь — она среднего качества. Когда я приехал в Париж, я увидел много картин Утрилло в витринах художественных магазинов. Они отличались штампом. Я возмущался общим восторгом об Утрилло, мне казалась его репутация дутой. Но иногда, чтобы убедиться в истине, приходится выжидать. Мне довелось увидеть ретроспективную выставку его. Оказывается, что 20 лет тому назад — манера его совсем другая была. Я был растроган и расстроен (ведь чувствуешь себя и свои недостатки особенно остро, когда видишь достижения другого, видишь прекрасных современников). Тема его прежних работ — Монмартр. Самый высокий квартал Парижа — кривые улочки, старые стены. Судьба Утрилло любопытна. До 30 лет — делал гениальные вещи. Талантливые и красивые. Потом скучные, стандартные, хотя в них тоже было видно, что писал их одаренный человек. Вещь, которая у нас, очень неплохая, но лучшие его вещи гораздо выше. Вначале его вещи очень плотные, густые по цвету, обобщенные большим напряжением и глубиной цвета, пластичные по технике. Затем как бы реакция на них: очень светлые, монохромные, много белого. Потом цвет становится все более ярким, случайным, пестрым, но успехом пользовался он в этот период упадка не меньше, а, пожалуй, больше. Перед моим отъездом из Парижа Утрилло снова переживал возрождение, то есть в 57 лет он снова поднялся из упадка. Его мать — лучшая художница Франции — Сюзан Валадон. Любимая натурщица Ренуара. Если кто из вас читал книгу Воллара — «Ренуар», тот помнит, как Ренуар однажды никак не мой найти подходящую модель. Все вздыхал, вспоминал свою любимую натурщицу Сюзан. Ах, как хороша была она лет 20 тому назад, с синей бархоткой на шее. И в конце концов обратился к ней... С Утрилло она обращалась жестоко. Пожилые художники рассказывали следующие сценки: зимние сумерки, маленький мальчик сидит возле небольшой ручной тележки и горько рыдает. В тележке ящик с картинками. Он боится вернуться домой с непроданными картинками — мать его изобьет. Она заставляла его рисовать, писать и продавать с раннего детства. Позднее она стала художницей и очень неплохой. Вообще личность, безусловно, одаренная, но малокультурная. Я видел портрет Утрилло в детстве ее кисти: спящий мальчик, тонкое, бледное лицо, хрупкое тельце. Погубила его страсть, обуревающая многих современных французских художников: страсть к стяжательству, погоня за количеством вещей. Была организована целая фабрика: мать, отчим (Уттер) и сын (Утрилло). Уттер плохой художник, и, может быть, часть очень слабых вещей за подписью Утрилло принадлежит ему. На выставке я видел около ста вещей Утрилло разных периодов. Вещи первого периода — темные драгоценности с яркими вспышками цвета кое-где. Потом появляются светлые вещи, еще хорошие, но хуже. Затем все чаще выступает окрашенность вместо цвета, яркость. Последние вещи светлые, опять в цвете, в тоне. И сам Утрилло поправился, потолстел, нет впалых щек, синевы, запавших глаз. Широкоплечий, розовый, энергичный. Его молодая жена забрала его от матери, взяла в руки. Он ее любит, послушен ей, перестал пить. Ей как будто удалось отучить его от наркотиков. Искусство его стало выходить из распада.

38 Больная девочка (Девочка в лиловом). 1920



39. Деревья у забора. 1921



Перейдем теперь к двум страстным поклонникам Утрилло, неразлучным друзьям-забулдыгам. Задолжали они во многих кафе, но до поры до времени имеют кредит, так как привлекают много клиентуры. Обычно они напивались и потом орали: «Да здравствует Утрилло! Самый лучший художник Утрилло!» Эти друзья — Сутин и Модильяни.

Модильяни. У нас есть одна вещь, но не в экспозиции. Художник он очень любопытный, совершенного цветового темперамента, предельной насыщенности цвета. Я помню, как меня удивило, что в 20-х годах нашего века у Матисса и Пикассо появились похожие вещи, с повышенным чувством цвета. Когда я увидел Модильяни, я понял, что и тот и другой подпали под его влияние.

Форма его сильно преувеличена, модернизирована. Цвет — певучий, как звук прекрасного музыкального исполнения. Он любил темные цвета: красный с охрой и т. д. Биография его не веселая. Тоже был наркоманом. Брат его известный социалист, итальянский Модильяни, противник Муссолини. Семья старалась вернуть художника в нормальное состояние, лечила, помещала в санатории. Жизнь его наладилась, когда он женился и вышел из богемы. Но материальное положение его было трудным, никто его не покупал. Друг его пытался продать его вещи маршанам за 50 франков — и то не давали. В 27-м году, после его смерти, Туринская галерея приобрела его вещи за 500 тысяч франков. Он был очень красив, похож на Байрона. Умер от чахотки. Жена его покончила с собой — бросилась в пролет лестницы *. На похоронах присутствовал весь передовой художественный Париж.

* Жена Модильяни, Жанна Эбютерн, на следующую ночь после смерти художника, выбросилась из окна с шестого этажа (прим. ред.).

В книге Карко «Монмартр» ** описываются эти похороны, и, между прочим, приводится следующая сценка: траурный кортеж задержал шикарный автомобиль какого-то банкира, тот обнажил голову. И Пикассо глубокомысленно заметил, что вот, мол, какова сила искусства — богач снимает цилиндр перед бедным художником. Мне ужасно противной показалась эта реплика, ханжество Пикассо. Пикассо и Дерен в то время были ничуть не беднее этого банкира и спокойно дали подохнуть Модильяни в то время, как сами питались от его искусства. То ли дело Коро, который помог стать художником совсем незнакомому Домье.

** F. Carco. De Monmartre au Quartier Latin Paris. 1927.

Сутин. Мое отношение к Сутину сложилось таким же путем, как и к Утрилло. Вначале я не знал его, когда ходил по магазинам картин, то видел там малопривлекательные вещи его, он меня не заинтересовал. Сутин совершенно непередаваем в репродукции — он весь на цвете и здесь о нем не могут иметь никакого понятия.

Мое настоящее знакомство с творчеством Сутина началось так. У окна художественного магазина собралась кучка народа, все возбужденные, жестикулируют. Там я увидел и пожилых длинноволосых художников. Подошел. В большой витрине, занимая ее почти всю, висел натюрморт — «Мясная туша». Я поглядел и обомлел — так она была хороша силой реального цвета. Я спросил: «Кто это?» И длинноволосый, с каким-то даже раздражением, мол, разве не знаете, это ведь Сутин! А тут же стоявший, как оказалось, собиратель, признался: «А я уж было собирался продать моего Сутина. Вот дурак. Его надо покупать для Лувра!»

С тех пор я постарался побольше увидеть вещей Сутина и познакомиться с ним. У него так: пишет он, к примеру, 20 вещей, из них 10 — скверных, 3 — посредственных, 2 — прекрасных. Последние годы

перед войной он не мог писать — не из-за личных житейских обстоятельств, а просто потому, что он, как чуткий художник, инстинктивно чувствовал мировую катастрофу, задыхался в предгрозовой атмосфере.

Сам он большой чудак, странный. Большого роста, колоссальный, толстый нос, большой рот, низкий лоб и чудесные глаза. Красивые, горячие. человеческие. Когда я увидел эти глаза, мне стало понятно, что он так пишет. Путь его творчества: ранние вещи под сильным влиянием Ван Гога — бурный, извергательный прием, форма сдвинутая, все рвалось

40. Натюрморт с курицей. 1924



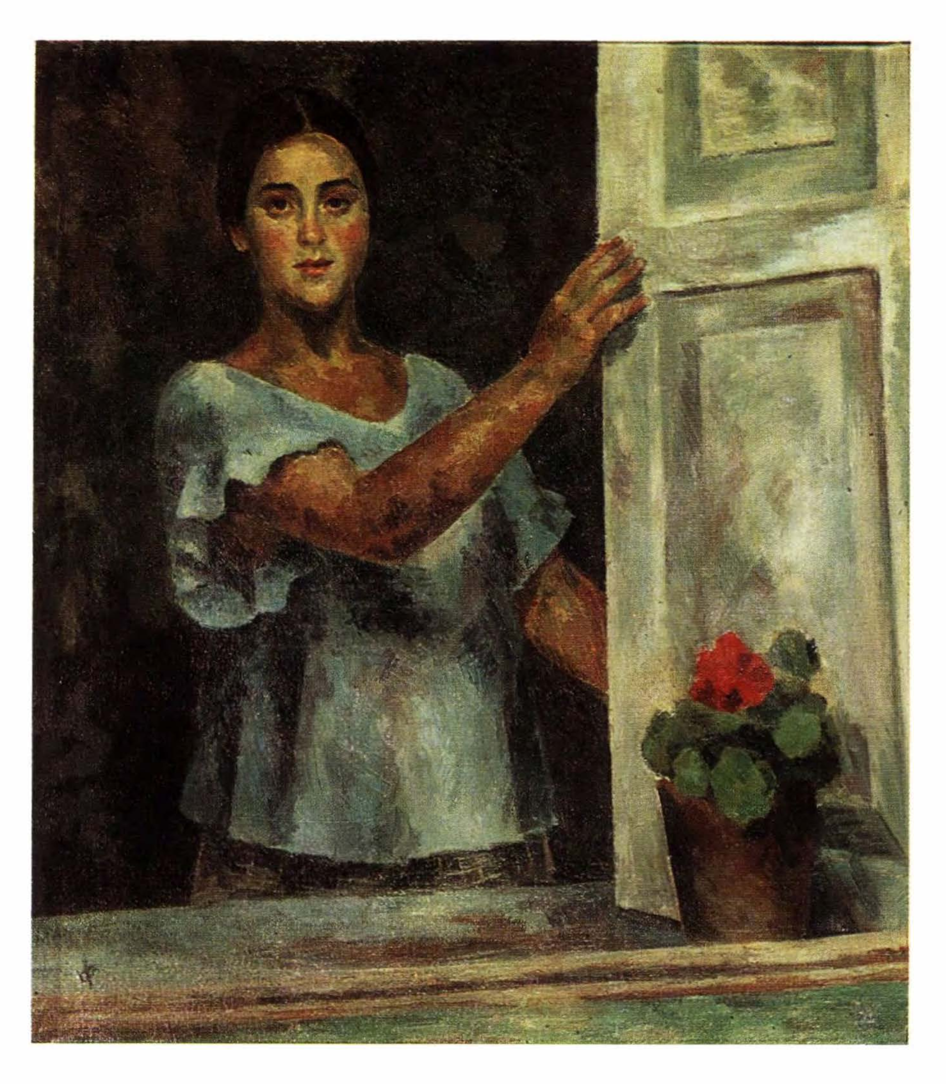
изнутри. Из ранних его вещей очень интересны его цветы. Последнее увлечение его — Коро, стремление к тихому искусству.

Интересно мнение Коровина о Сутине. Когда я первый раз пришел к нему, он стал спрашивать меня — кто же из художников мне нравится. «Вот, не правда ли, какие молодцы, какие замечательные художники Альбер Бенар, Манжан»... и называет несколько светских, блестящих художников типа К. Маковского, фальшивых и преуспевающих в буржуазных кругах. Я был ошарашен. «Что вы, Константин Алексеевич, да разве они уж так хороши?» — «Ну да признавайтесь прямо. Они ведь вам нравятся?» Я в полном недоумении. «Неужели Вам они тоже нравятся?» — «Ага, ну, я вижу ты молодец! Кто же тебе нравится?» — «Утрилло». — «А какой — новенький, яркий, или «темненький», старый?» Услышав мой ответ, что мне нравится больше темненький, он перестал меня провоцировать. Я назвал ему Боннара, Вюйара. «А что же ты не называешь самого лучшего, такого, что может с лучшими стариками тягаться: с Моне, Сезанном, Ренуаром — Сутина?» Признаюсь, такого признания я не ждал от старика Коровина. «Что ты смотришь так? Да, да, если назвать 5—6 лучших художников мира, то среди них непременно будет Сутин».

Жил он очень замкнуто. Часто менял квартиры. Раньше, когда он был беден, его часто выгоняли из квартиры, так как он не мог заплатить, а потом у него вошло в привычку — переезжать. Обычно в Париже художники живут в мастерских. Комната с одним окном, антресоли для по-

стели, печка, которая топится углем или антрацитом. У Сутина последняя квартира состояла из мастерской и пяти комнат. Однажды я зашел к нему около 12-ти часов дня. Дверь незаперта. В первой комнате открытый чемодан на полу и куча грязного белья в нем и около него. Во второй — прекрасный старинный стол черного дерева, три жестянки из-под консервов на нем и на полу. В третьей комнате роскошная кровать с грязным-прегрязным кружевным бельем. На ней спит Сутин под атласным рваным одеялом небесно-голубого цвета. Больше ничего из вещей. На полу

41 Девушка у окна (Р. В. Идельсон). 1926



возле кровати разостлана газета и на ней его костюмы. В мастерской ужасный хаос, этюдник грязный, всюду всякий хлам. Один красивый стул для портретов и ширма, на которую накалывались обои для фона. Вместе мы привели в порядок его палитру, убрались. Он растрогался, проводил меня домой и дорогой чудесно говорил о Рембрандте. Об искусстве — он

говорил с немногими, никогда — с посторонними и при них. Важно не что говорят, а кто говорит. Чувствовалось, что то, что он говорит, самое для него нужное, его реальность, его любовь. Ценны не самые «умные» слова, а самые нужные. От него я слышал эти самые нужные слова.

/.../ Мне кажется, что он очень одинокий и редко кому раскрывается. Друзей у него мало, и он им не верит. Некоторым дружба с Сутиным интересна по многим причинам: знаменитость, очень непрактичный, рассеянный. Пригласят его погостить, он и там пишет, а потом кое-что позабудет, оставит какие-нибудь этюды. А вещи Сутина даже во время кризиса в цене не падали (Сутин — 100 тысяч франков, Пикассо — 20).

Сюрреалисты. Это течение — недоразумение. Просто этикетка, которую они в отличие от других течений, которым этикетка наклеивалась критикой, наклеили сами себе. Сюрреалисты в буквальном переводе те, кто «над реальностью». На выставке, которую я видел, ползала занимало салонное искусство, потом декаденты, футуристы, сюрреалисты. У последних, так же как у футуристов — как бы почудней, понепонятней написать. Изображена ветка дерева, на ней висит гитара, аквариум с рыбками. Идет взвод солдат — головы свои держат в руках, другие головы качаются на ветвях деревьев. Ко всем этим бессмыслицам читаются длинные объяснения авторов. Все эти бессмыслицы имеют часто элементарную литературную подкладку. Эстетическая идеология сюрреалистов беспринципная. Там и натурализм, и кубизм, и декоративизм. Большим поклонником сюрреалистов является сейчас А. Бенуа *. Среди сюрреалистов подвизаются в основном молодые художники. А вообще молодежь поддерживается правительством — премии, поездки. Попадаются среди них даровитые, но через 2—3 года штампуются, становятся неинтересными.

* Это утверждение Р. Фалька несколько прямолинейно: отношение А. Бенуа к сюрреализму было сложным, он склонялся скорее к негативной оценке этого направления в буржуазном искусстве XX века, признавая одаренность некоторых художников-сюрреалистов. См. сборник «Александр Бенуа размышляет...». М., 1968 (прим. ред.).

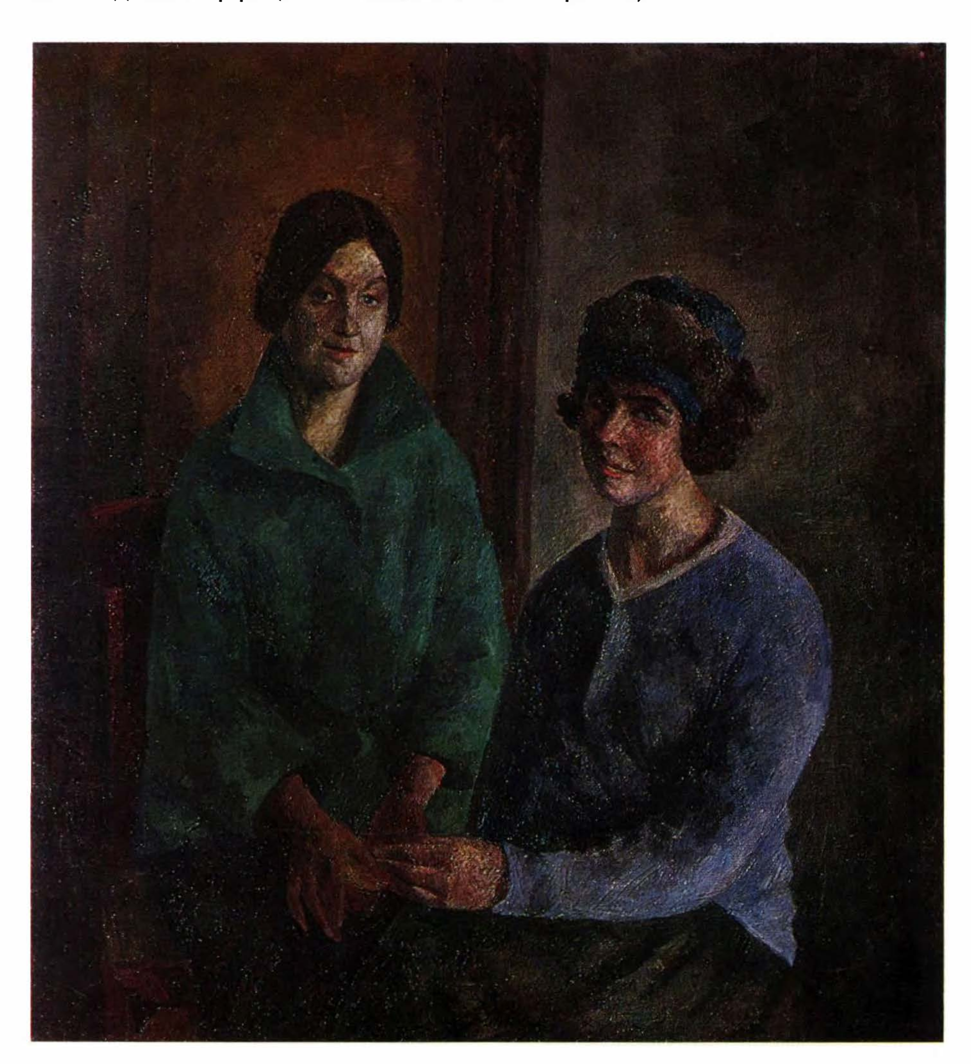
Из настоящих художников самый молодой — Сутин, ему 52 года было тогда. Довольно сильно развита выставочная деятельность: салоны (по времени года), салон независимых, сверхнезависимые. Я сначала во многих принимал участие, но потом стало неинтересно. На каждой такой выставке от 3-х до 7-ми тысяч картин. Как-то выставлялся и в Пти-Палэ. Во дворе — автогонки, конские бега. Сама выставка в 60-ти залах (такого же или большего размера, как Всекохудожник). От одного художника принимают 3—4 вещи. Развеска самая произвольная и т. д. На выставках в Тюильри работает жюри. Бывают выставки, на которых участвуют лишь приглашенные. Одно время это считалось большой честью. В официальных правительственных салонах колоссальные картины с официальным содержанием, речь генерала и т. д. Очень технично, очень сухо, редко бьется живой пульс. Рыночного успеха эти вещи не имеют, у них свой особый круг заказчиков. В широкие массы, в промышленность это официальное искусство не входит.

Русские художники в Париже.

Все вы достаточно хорошо знакомы с группой «Мир искусства». Основная часть ее: Бенуа, Сомов, Добужинский очутились в Париже. Мне удалось видеть там их вещи (в Париже довольно легко устроить маленькую выставку, нанять помещение, особенно если есть средства. Можно же устроить и подешевле, выставить только дюжину картин). Для меня «Мир искусства» связан с моей художественной юностью, когда я к этим художникам с большим почтением относился. Да и теперь я ценю ранние вещи Сомова, Бенуа в его ранних акварелях. У Добужинского были интересные графические работы, пастели старого Петербурга. В дореволюционное время это была самая влиятельная группа. Я был с ними знаком.

Они были важны, величественны, держались как представители европейской культуры, московских художников считали неотесанными. В Париже же от них впечатление, что они допотопные, отсталые провинциалы. Как-то жалко их было и неловко. Ни один из них не избег упадка. Бенуа перепевал свои старые акварели Версаля, но теперь они — слабая тень прежних. Бенуа — потомок французских эмигрантов, и во Франции ему фамилия его помогла устроить судьбу свою. Он блестяще говорит по-французски, знаток искусства (но не ценитель настоящий), знаток стилей. Один

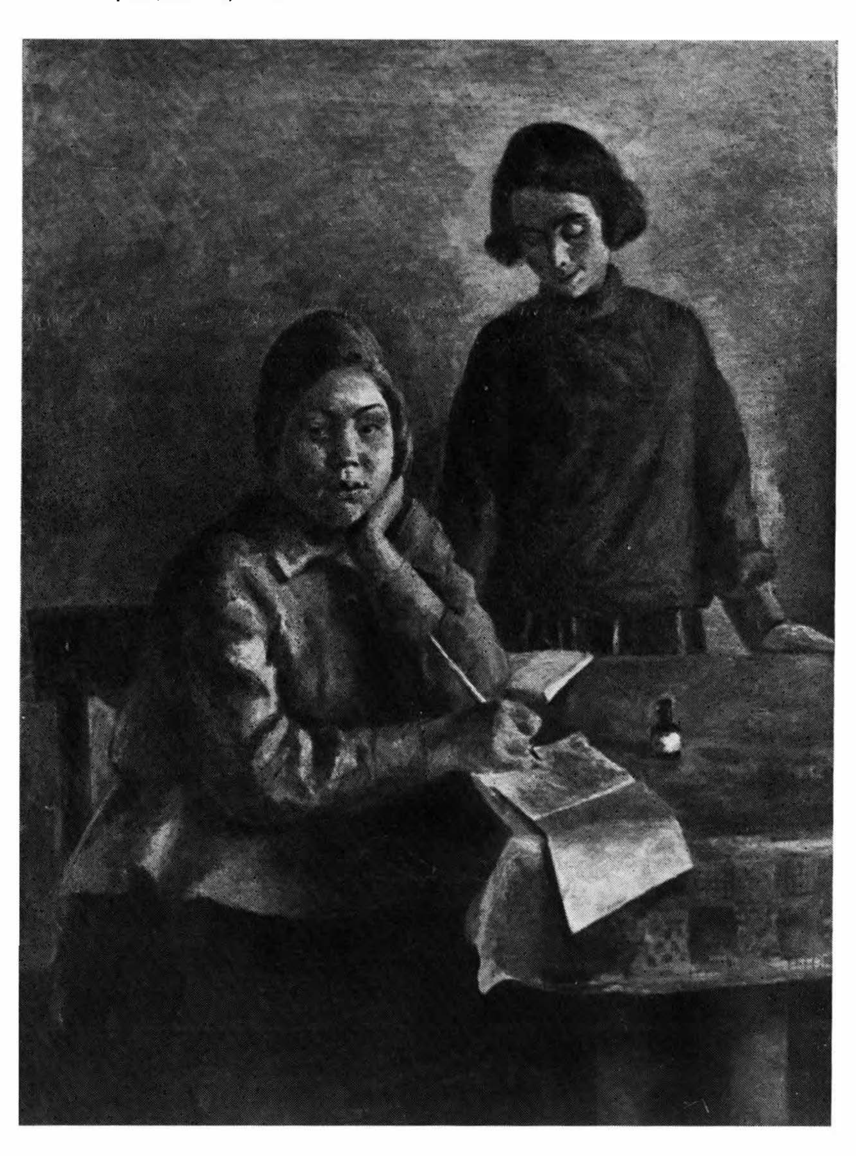
12 Двойной портрет (Н. И. Свешникова и Г. А. Назаровская). 1924



из консультантов по охране Версаля *. Пишет в крупных художественных журналах о распланировке садов, архитектурных ансамблях. Важности

* Ошибочное утверждение Р. Фалька — А. Бенуа не нес никакой службы в музейном штате Версаля. См. письмо А. Бенуа к А. Н. Савинову в сб. «Александр Бенуа размышляет...». М., 1968, с. 667 (прим. ред.).

43. Урок (Ликбез). 1926



в нем не меньше, но творчество его производит грустное впечатление. Сомова же я просто не узнал. Тематика его совершенно изменилась — маленькие вещицы, изображающие натюрморт в интерьере, производящие жалкое впечатление. У нас зашел разговор, и он прочел мне целую лекцию о валере (у нас это тоже модное слово — валер). Сомов никогда не имел расположения к валерности как к светосильной живописи, и его вещи, а также лекция совсем меня не убедили. Французская живопись построена в основном на валере: Коро, Добиньи, Домье, Ренуар и т. д. Сила валера в том, что при учете светосильности цвета из такого же количества красок максимум цвета извлекается. Но Сомова вещи в этом отношении совсем беспомощны. Влияние Парижа — очень опасная вещь. Париж населяют целые колонии художников. Редко кто выдерживает эту «выварку» в общем котле пестрого искусства. Большинство гибнут как художественные личности. Ошибка думать, что Париж поможет вам усовершенствоваться — там можно все растерять. Русские художники живут своей эмигрантской жизнью, кружковщиной, от родной почвы оторвались, в жизнь Парижа не вплелись, такая жизнь их очень обедняет. Добужинский теперь как художник не представляет собой ничего. Работает в театре. Раньше был человеком тонкого вкуса (вспомним хотя бы «Месяц в деревне»), а теперь — халтурщик, но сам не понимает своего падения. Молодые сочлены «Мира искусства» — А. Яковлев, Б. Григорьев и ...Лаховский там же в Париже. Бенуа писал о Яковлеве, что он гений. В «Речи» — А. Бенуа писал фельетоны. Интересный язык, но по существу — пальцем в небо попадал. Самые богатые слова он тратил на характеристику второстепенных художников, а об истинно великих писал бедно, сухо. Это сказывалась подсознательная защита самого себя — защита второстепенного таланта.

Александр Яковлев — виртуозный и ловкий рисовальщик, но его виртуозность вылезает наружу. У великих художников — скромность в жизни и в искусстве. У Яковлева — наглость в искусстве. В Париже он устроил несколько выставок после путешествия в Китай и т. д. Яковлев имеет привлекательную внешность, атлет, вполне светский человек и этим также обеспечивает себе успех. В Париже он нашел себе друзей-покровителей. Ситроен — владелец огромных военных заводов. «Матен» — центральный орган богатой буржуазии, а редактор «Матен» тоже друг Яковлева. «Матен» устраивала путешествия в Сахару, в Тибет — по-видимому со скрытыми военными целями. С этими экспедициями ездил Яковлев. Затем на выставках демонстрировал колоссальные результаты своих путешествий — массу огромных полотен.., писанных по своим же фотографиям с помощью учеников. Григорьев тоже путешествовал в Китае, был на Корсике, много привез вещей с парижским почерком. Там (в Париже) вы увидите десятки тысяч картин с одинаковым почерком. Парижский почерк часто обеспечивает этикетку «продано». Большой успех, но не между художниками и не в прессе. Борис Григорьев — ловкий рисовальщик (серия «Россия»), Лаховский — плохой пейзажист. А. Яковлев из Парижа получил приглашение в Бостон на пост директора Академии искусств и в качестве профессоров пригласил туда и товарищей — Григорьева и Лаховского. В 1938 году услышал я, что здоровяк Яковлев умер от рака пищевода Через полгода умер Григорьев, вскоре после него и Лаховский *.

* А. Б. Лаховский (1884—1937) скончался ранее А. Е Яковлева (1887—1938) и Б. Д. Григорьева (1886—1939) (прим. ред.).

Несуразность пребывания в Париже Малявина меня поразила. Как-то в «Фигаро» я прочел о выставке его и пошел. Все те же «бабы»,

из головы он их сейчас пишет, без натуры, без той прежней эмоции и содержания, по живописи они какие-то клеенчатые. Потом он уехал в Швецию и там писал портреты с богатых шведок.

Ларионов — очень интересное человеческое явление. Одарен абсолютным зрением. В музыке существует абсолютный слух (это не связано с качеством дарования, может быть, человек и не музыкальный, но с абсолютным слухом). Глаз еще более хрупкий и сложный аппарат. Очень редко абсолютное зрение, и не оно делает художника великим, а чувство

44. В театре. Париж. Набросок с натуры. 1934



искусства, о котором говорил Коро. В юности у Ларионова поражала свежесть, непосредственность. Казалось, что то, что он изображает, он как бы первый или последний раз в своей жизни видит. Затем он заразился психопатизмом новизны.

Наталия Гончарова — она когда-то гремела, но дарование ее было грубое. Но он выдвигает ее, это его орудие в практической жизни: неудобно рекламировать себя, поэтому он рекламирует Наталию Гончарову. Перед каждой выставкой Ларионов талантливо гипнотизирует публику и прессу, ведет подготовку. Он сам мало работает, она же пишет много. Он продает. Она работает для театра по всему миру, но когда мне как-то удалось у одной театральной портнихи увидеть эскизы костюмов, то оказалось, что это повторение того, что она делала давно в Москве. Как-то я зашел к Ларионову в гости, я был с ним издавна дружен. Он стал мне показывать свои вещи, где старался дать самое модное, новое, оригинальное. Плохо это было. Видно было, что человек талантливый делал, но он мог делать по-настоящему хорошо. Я стал его стыдить: «Зачем Вы это делаете? Кого Вы думаете удивить этим? В Париже никакими фокусами никого не удивишь, надо просто работать, Вы же можете...» Вдруг он до-

стает из-под кровати несколько этюдов — чудесных, настоящих, реальных по чувству, без всяких штук. Где-то летом на отдыхе, у моря, он разрешил себе побаловаться настоящим искусством. Я был в восторге, но он сам как бы стыдился своей «слабости». «Нет, нет, Вы ничего не понимаете. Сейчас надо другое искусство, новое». Запрятал под кровать и не хотел больше показывать.

Коровин. Очень близкое и дорогое явление для меня Коровин. Выставка его посмертная в МОСХе в Москве показала, что не только мне Коровин дорог и нужен *. (Коровин и Серов — мои последние учителя, преподаватели в Училище живописи и выпускных мастерских.) Он много дал мне как личность и как художник. Живопись его особенно волнует меня не только музыкой цвета, но певучестью кисти. Когда я в России знал его — это был эффектный красавец-мужчина. В Париже — дряхлый, опустившийся. Небольшая квартира и старая, больная жена, грязно, облезлая, старая собака лежит на его постели. Вокруг банки с гуашью — для заработка лепит один за другим театральные заказы для Америки — для Рио-де-Жанейро и т. п. Живопись его стала куда хуже того, что он делал когда-то и что у нас висит в Третьяковке. Но когда он заговорил об искусстве, он не стал мне казаться жалким — тот же ум, молодость, сила. Другие художники (Бенуа, Сомов) — хорошо жили, жалко их не было, а были мне жалки. А Коровина было жалко, но жалок он мне не был. Суждения его об искусстве — самые верные, какие только мне приходилось слышать. Хорошо говорилось с ним. После семидесяти лет он стал писать мемуары, воспоминания о встречах с художниками, писателями, артистами. Напечатал ряд рассказов о рыбной ловле, об охоте. Очерки о Левитане, Врубеле, Мамонтове *. Помимо огромного интереса содержания поразил меня в них замечательной красоты и выразительности русский язык. По-моему, за последние десятилетия это огромное явление в русской прозе.

* Выставка произведений К. А. Коровина состоялась в 1939 году.

* См. сб. «Константин Коровин вспоминает». М., 1971.

Быт художников довоенного Парижа *

... Я приехал в Париж в 1928 году, а уехал в конце, на рубеже 1937—1938 годов. Таким образом, я приехал в один Париж, а уехал из другого Парижа, так как за эти годы произошли колоссальные изменения. Первый период «просперити»: Париж — полон иностранцев, богатых людей. Второй период — экономический кризис, о котором мы имеем представление только по газетам, сухое представление, а на самом деле это очень страшный период, который буквально во всех явлениях жизни давал себя знать ужасающим образом. Этот кризис революционным смерчем прошелся по Парижу.

Мои первые внешние впечатления: как только вылез из вагона и вошел на вокзал, так и удивился — до чего похоже писали Париж французские художники! Ведь у нас о Париже представление только по живописи (в последнее время появился Париж в кинофильме «Под крышами Парижа»). Оказалось, что французские художники более реалисты, чем я предполагал. Когда я смотрел картины французов в России, я думал, что они умело, со вкусом выправляют природу. Оказалось, что все так есть на самом деле.

Прямо около вокзала (в центре города) высятся большие черные дома, которые стали просто символом Парижа. Чернота эта от осадков (в Париже очень большое количество осадков), от автомобильных выхлопов, от дымов промышленных предприятий. Вся эта сажа, копоть осаждается на домах и придает им темно-серый, почти черный цвет. Осадки, копоть создают удивительно объединенный колорит. В этом много общего с Ленинградом. Ленинград — чрезвычайно живописный город, на мой взгляд. Обычно сравнивают Москву и Ленинград. Я предпочитаю сравнивать Ленинград с Парижем и не могу сказать, какой город лучше: как дети говорят, «оба лучше». У Парижа в смысле цвета, колорита гораздо больше родственного с Ленинградом, чем с Москвой. Воспет Ленинград графически, не в колорите. А он исключительно колористичен.

Ну вот: вылез я из вагона, вышел на площадь и на сколько глаз хватает — кафе, кафе в нижних этажах зданий. Причем не только внутри дома, но и на улице, перед домами. Веселые, пестрые, всегда оригинальные столики, стулья. У каждого хозяина — свое, ни на кого непохожее. Синие, красные сифоны, какие-то украшения — но все в меру, с присущим французам вкусом.

Мой приезд совпал с национальным праздником — днем взятия Бастилии. Как сейчас помню: сумерки, бумажные фонарики и вся улица танцует. Около каждого кафе — лампионы горят, играет оркестрик, иногда просто аккордеонист. Париж меня встретил романтически: танцующий народ, музыка на фоне этих домов. Это незабываемо. На другой день я отправился, конечно, на Монпарнас. Это район художников (раньше был им Монмартр, находящийся в самой высокой части Парижа), а Монпарнас — старая часть Парижа, подобно нашему Замоскворечью. Улица-бульвар. Поэтично: каштаны, платаны и т. д. Цепь кафе. Я еще в Москве читал обо все этом и был настроен весьма романтично. Романтика, художественная борьба, дискуссии.

*
Лекция записана и отредактирована составителем.

Пошел в кафе. В кафе сидят всякие художники от Пикассо до самого последнего мазилы. Несколько столов сдвинуты вместе: целая компания сидит. Меня представляют: художник из Москвы. Все заинтересовываются, но ненадолго, так как я не могу рассказать ничего забавного. Задают вопрос: «Где Вы сидите?» Сначала я не мог понять, что это значит. Потом выяснилось: «сидеть» в кафе в определенные часы необходимо, если хочешь как-то участвовать в жизни, зарабатывать. Тут тебя могут найти и маршаны, и товарищи, и заказчики. Словом, в кафе не только заходят, чтобы поесть, но, главным образом, для того, чтобы встретиться с разными людьми и по делу, и с друзьями повидаться. У французов не принято, как у нас, вваливаться зваными и незваными в дом.

А многие даже и работают в кафе. Наш Эренбург — постоянно работал в кафе. Дома я никогда не мог его застать. Оказывается, что утром он сидел в одном кафе, «Наполеон», в 12 часов внизу в «Куполе», после 12 — наверху в «Куполе». Художникам, конечно, не приходилось работать в кафе, но сидеть там надо было, если хотел, чтобы тебя застали маршаны, критики и т. д. Своеобразная биржа, вообще-то имеющая даже какое-то удобство. Разговоры соответствующие: «Сколько получаете за номер? Кто Ваш маршан?» В среднем художник (не знаменитый) должен «выработать» 100 номеров, чтобы заработать 3000 франков. Что такое номер? Подрамники там стандартные, например: 80×60, 40×60 и т. д. Каждый стандартный размер имеет определенный номер: 5, 10, 15 и т. д. Заключая с маршаном контракт на работу, художник обязывался представить ему, например, 5 холстов 20 номера по такой-то цене за номер. Матисс получал 2000 франков за номер, Шагал — 500, а молодежь и по 20 франков. Кроме маршана, нужно было также иметь и своего критика. Обычно торговые галереи имели своего присяжного критика. Например, Жорж Бернхейм был негласным пайщиком одной из галерей, где он был также и критиком. В своей галерее он критикой не занимался. Вообще меня в Париже поразила разработанная система рынка искусств. У художников сложный быт. Система как будто даже удобная, но какую стандартизацию она дает! Я как-то разговорился с художником Кислингом. Он предложил мне: почему бы не написать несколько натюрмортов, предположим № 20 по цене 200 франков за номер? Впрочем, Вы невыгодный художник (ne pas commerciel). Я удивился, ведь только что он меня хвалил и даже очень. В чем дело? Оказывается, в моих вещах нет однообразия, характерного только именно для меня. Покупатель должен отчетливо представлять: художник пишет в таком-то колорите, такие-то сюжеты, такого-то размера. Чтобы он издали видел: это Фальк, а никто другой. Зато дела делать удобно. Получает маршан телеграмму от собрата в Америке: «Пришлите столько-то номеров такого-то художника». Можно вершить дела заочно, по-деловому. Увы! Героическая роль маршанов типа дядюшки Танги или Бернара миновала. О том, чтобы художнику помочь, и речи не могло теперь быть. Раньше у маршанов была роль прогрессивная, они поддерживали художников на свой страх и риск. Теперь же маршаны играли скорее отрицательную роль, нацеливая художников на стандарт. Имело место также создание дутых имен. Мне повезло. Я миновал эти обычные пути выхода на «рынок». У меня несколько вещей без контракта приобрел Зборовски. Через полгода после приезда я надумал делать свою выставку — главным образом показать вещи, привезенные из России. Стал искать галерею. Там было их великое множество, от крохотных до огромных. За галерею надо платить. Известный художник получает «жилплощадь» для картин за известный процент с продажи картин. Неизвестный художник платит арендную плату. В галерее Жоржа Бернхейма надо было платить от 1500 до 20 000 в день. Мне удалось договориться с галереей Зак за небольшой процент от будущей продажи картин. Утром на следующий день приходит ко мне человечек, неплохой писатель.

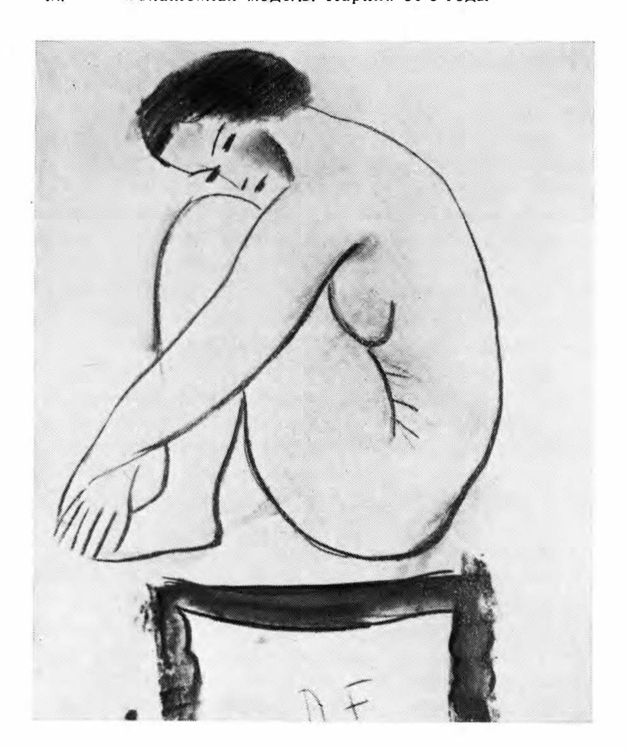
«Хотите, — сказал он, — я Вам устрою «публикацию», то есть рекламу?» А что это такое? Оказывается — надо заплатить писателю и издателю (журнала, газеты) за «паблисити». Плата разная, начиная от 3000 франков и выше, без предела выше. Как же это делается? Не просто в лоб: такой-то, мол, очень хороший художник. Приемы более тонкие, но довольно противные. Вот, например, «паблисити» художника Ван-Крайзена. Заплачено за нее было 500 000 франков. В новом журнале «Искусство Монпарнаса» появляется сначала заметка — нечто вроде хроники — «Уехал в Испанию художник Пикассо, приехал Ван-Крайзен». Бумага у журнала прекрасная, хорошее качество репродукций. Дается небольшая статья о Ван-Крайзене, фото его работы. Через неделю еще: в хронике фото — Пикассо и Матисс показывают свои работы герцогу WN и Ван-Крайзену. Потом устраивается банкет с соответствующим подбором участников и снова что-то вокруг Ван-Крайзена. И так несколько номеров журнала. Журнал, оказывается, был создан специально для рекламы Ван-Крайзену. А потом анонсируется его выставка; крик, шум — «идите смотреть выставку», рецензия хвалебная. Для тех, кто собирает картины ушами, а не глазами — звучит это убедительно. А художник этот был весьма посредственный. Просто его отец имел плантации каучука в Голландской Индии и мог соответственно субсидировать журнал. Затем дается хроника, что картины Ван-Крайзена приобретены музеями в провинции, что готовится к печати книга о Ван Гоге и воздействии его искусства на Францию, о том, чего больше в Ван Гоге — французского или голландского, тут же приплетается и Ван-Крайзен. Книга не написана, а Ван-Крайзен становится в связи с этой новой сенсацией известен, то есть его имя начинает вызывать какие-то ассоциации, что и требовалось. Папаше это «паблисити» с Ван Гогом стоило 500 тыс. франков. Конечно, мне такое «паблисити» было и не по карману, и не по сердцу, и я отказался от любезного предложения. А я-то раньше удивлялся — почему в журналах, таких шикарных журналах, у хороших художников помещают один снимок, а какая-то посредственность вдруг рекламируется целым рядом репродукций? Впечатление довольно тягостное: все и вся можно купить, от министра до критика, — все продажно.

Маршаны больше не «кустари-одиночки». Они тоже, как и другие предприниматели, объединились в тресты. Трест крепко держит в своих руках законтрактованного художника. Вот случай с художником Ван-Донгеном. Он захотел освободиться от маршанов и работать самостоятельно. Порвал контракт. Но... на художественном рынке вдруг стали появляться сотни Ван-Донгенов и по очень низкой цене. Отовсюду, из всех галерей, изо всех складов, были вытащены его картины и пущены в продажу. Конечно, он не мог справиться с такой конкуренцией и ничего не смог продать. Пришлось смириться, помириться и принять еще более кабальные условия. Матисс нашел выход Он отрядил своего сына, неважного художника, в Америку, там устроил магазин и продает свои вещи через этот магазин, тем более что покупатель в основном американец. Жорж Бернхейм жаловался мне, что Матисс у маршанов «хлеб отбивает». Но все это было до кризиса. До кризиса Париж кишел иностранцами. Процветали и магазины, их обслуживающие: модные дома, ювелирные магазины, антиквариаты, галереи. Ателье, то есть мастерские, тоже были заняты иностранцами, главным образом американцами, так как считалось хорошим тоном у этой публики, часто не имеющей никакого отношения к искусству, жить в ателье, изображать богему. А художники размещались в неприспособленных помещениях.

Но во время кризиса Париж опустел, иностранцы исчезли, ателье пустовали. Я смог нанять в последние три года пребывания в Париже ту мастерскую, о которой не смел и мечтать ранее, по цене... в 7 раз дешевле.

Последствия экономического кризиса сказались во всем. Лицо Парижа изменилось. Развитие кризиса началось в Америке. Это сейчас же сказалось на пребывании американцев в Париже. Богатые американки и американцы уехали. Рынок искусства сузился. Изменившиеся условия этого рынка вызвали к жизни оригинальные явления — так называемые «Выставки обмена». Зрители, желающие купить картину, приносили вещи. Столько-то тысяч франков стоит пианино, столько-то франков — антрацит (для топки), столько-то костюмы, лечение и протезирование зубов, даже


45. Обнаженная модель. Париж. 30-е годы



духи и мыло. А еще — предложение услуг адвоката по ведению дел клиента бесплатно, то есть в обмен на картину. Один торговец усиленно предлагал мне ортопедическую ногу — «очень нужную вещь при нашем бешеном движении».

Но я предпочел пансион в загородном санатории на все лето, на всем готовом, где мы с сыном и провели весь сезон, в обмен на мою картину с выставки.

Кризис изменил и облик «улицы мира» — «Елисейских полей». Это очень широкая, прямая, с востока на запад улица-сад. В Триумфальной арке появляется восходящее и заходящее солнце — как в торжественной раме. Все нижние этажи заняты кафе, роскошными магазинами, стендами автомобильных фирм, витринами модных домов, ювелиров. Так было в конце двадцатых годов, когда я только приехал в Париж. Через десять лет картина резко изменилась: только три-четыре витрины автомобильных фирм, закрылись многие дорогие торговые дома. На витринах теперь красовались недорогие ситцевые платья — новинки новой «кризисной моды». Рестораны превратились в закусочные. Самая шикарная улица в мире приобрела обыденный вид.

На положении художников кризис сказался самым страшным образом. Маршаны стали аннулировать контракты. Никакого заработка. Так называемой возможности «халтурить» у них нет. Такие области работы, как оформление витрин, работа в модных журналах, требуют огромного технического мастерства, выдумки, оригинальности. Здесь работают специализированные художники. Только от какого-нибудь «кита» модный журнал примет набросок без технической выделки. А так — эти рисунки достигают высокого технического мастерства, выглядят как напечатанные. Конкуренция тут ужасающая. А ведь многие бы там восприняли как благодеяние возможность работать для себя хотя бы в воскресенье. Художники искали заработка где попало: грузчик, модельщица, приходящая прислуга и т. д. Участились самоубийства, травились газом, угаром антрацитовых топок. Когда я приехал в Париж, то, помню, получил приглашение участвовать в выставке под номером 985, а когда уезжал, то осталось всего лишь десятка три галерей. Веселый Париж потускнел. Богатые иностранцы исчезли. Появились другие иностранцы: испанцы, убежавшие от Франко, немцы, эмигрировавшие из гитлеровской Германии. Такие иностранцы не могли «кормить» Париж, они сами нуждались в поддержке. Всегда веселые, грациозные французы стали появляться с мрачными физиономиями, и даже — чего во Франции никогда раньше не бывало — появились признаки неприязненного отношения к чужим, возникла кличка «метеки». Оптимистический город стал мрачным, затаившимся, нависло ощущение катастрофы. В Москве я часто слышал упреки, что мой Париж «не парижский». У нас представление, что Париж — это бульвары с гуляющей публикой, цветистые огни кафе, веселье так и брызжет. Да, таков был Париж «для иностранцев», в центре, в некоторых кварталах. А наряду с этим существует другой, трудовой Париж. Рабочие фабричные районы, с темными закопченными домами, каналы с бедной «водяной» жизнью — угольные барки, пароходики с грузами овощей, лодки! Мне был по душе этот Париж, я жил и работал в таких районах, только во время кризиса я въехал в центр, но часто продолжал работать на полюбившихся мне задворках.

Я много ждал от Парижа и много получил от него: укрепился в своем пути художника, уточнил глаз, познакомился с величайшей пластической культурой. Но работать там становилось все труднее. Не материальные трудности мешали мне. Я скромно, но вполне достаточно получал от продажи моих картин даже во время кризиса. Но это ощущение катастрофы, ощущение заката, общий грустный тонус, общий темп какого-то «уходящего» города действовал очень пессимистически на людей искусства. Сегонзак, например, вовсе перестал работать. Здесь я пока не нашел применения своим картинам, которые я привез из Франции, но работать мне очень хочется, аппетит к работе большой, меня поддерживает какая-то вера в общий подъем страны, даже в это трудное время войны.

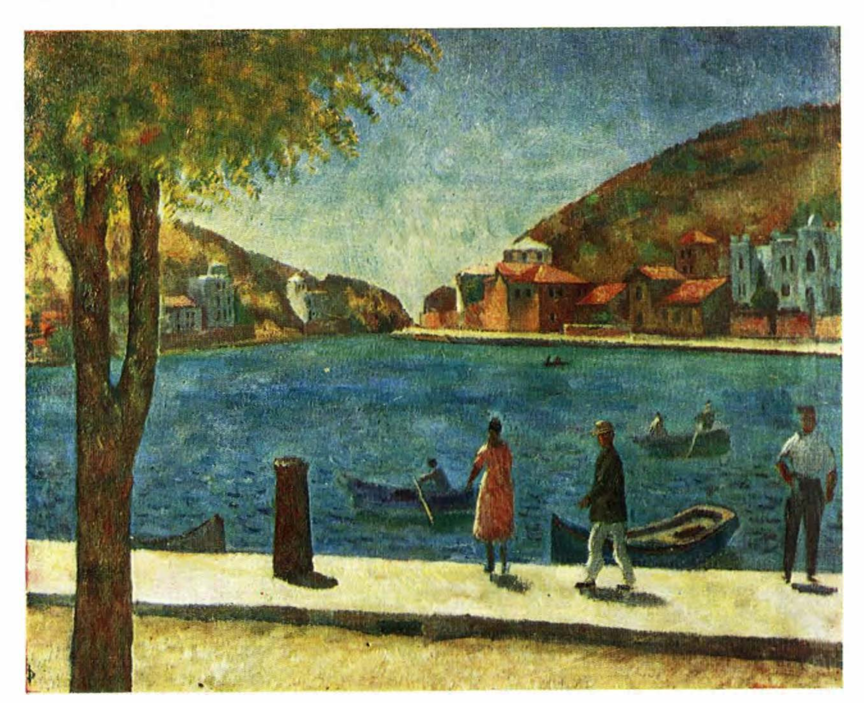
II Из писем Р. Р. Фалька

(1922—1952)

А. В Куприну *
1922 год
Москва

/.../Я все более и более смотрю назад к старым мастерам. И мне становится ясно, что искусство последнего времени переживает тяжелую болезнь. У стариков были ощущения реальности и они реально ощущали: то и другое одинаково важно. О таком «маленьком своем ощущении» говорил Сезанн. От этого у них и является такое совершенство техники. Мы же довольствуемся рваной и случайной техникой, ввиду неясности и случайности нашего ощуще-

46. Бухта в Балаклаве. 1927

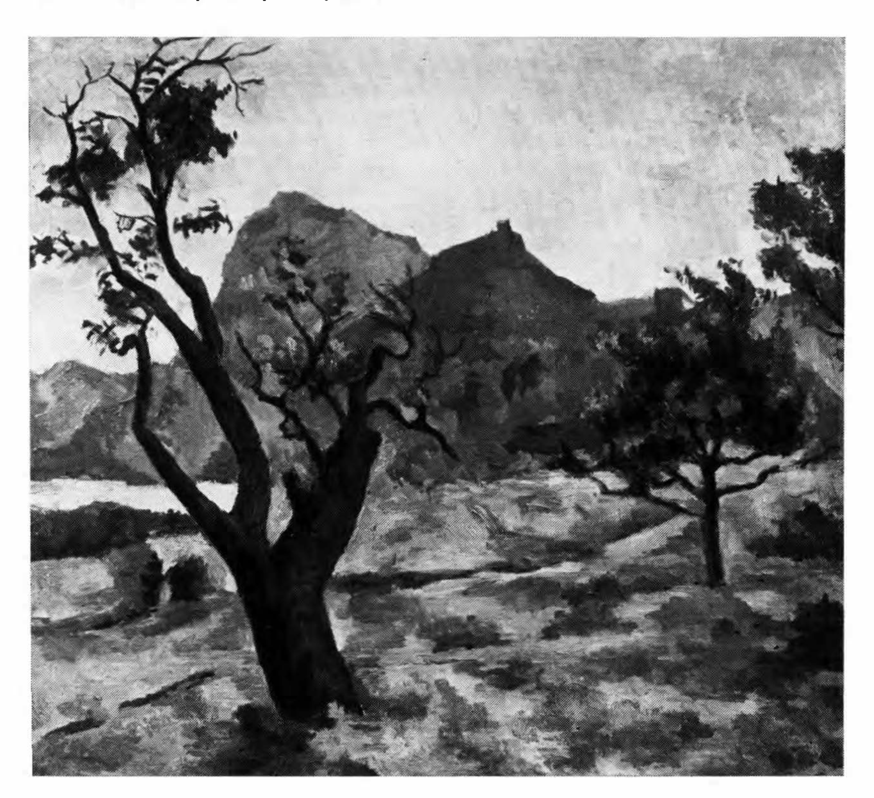


ния. Поэтому для меня не столь важно найти внешнюю сторону картины, как докопаться до того, для чего и почему я художник. Тогда остальное очень просто наладится. Я считаю, что почти все, что делалось после Сезанна — эстетизм или скверный модерно-академизм. Мы, Бубновые Валеты, грешны в этом в очень сильной мере. От неясности и слабости наших ощущений и происходит то, что мы все обострено подчеркиваем сдвигами, мы, так сказать, кнутом себя подхлестываем и заменяем недостаток нашего реального переживания вкусовыми ощущениями, а это мелкое искусство, это эстетизм. Я боюсь, что Вы меня не поймете. Я хочу то сказать, что у нас ослабело восприятие реальностей мира и вместе с тем, конечно, и реальностей их выражения, в данном случае — живопис-

*
Бóльшая часть цитируемых писем находится во владении семьи художника. Под текстом писем, принадлежащих другим лицам или учреждениям, дается соответствующая ссылка на владельца. Письма сохраняют все особенности стилистики Р. Фалька. Все расшифровки и пояснительные слова, внесенные составителем и редактором, взяты в квадратные скобки. Опущенные места отмечены многоточиями. Письма публикуются с учетом современной пунктуации и орфографии.

ного искусства. Отсюда стремление к отвлеченности, к умственному искусству. Подальше, подальше от переживания и так докатились до супрематизма. До художников-скопцов в искусстве. Почти все мы делаем хорошие, очень порядочные вещи, но лучше было бы, если бы у нас почаще выходили бы в некотором смысле плохие вещи. Смотрите, до чего ограничена стала область наших художественных эмоций. Мы не пишем, мы не можем писать

47. Сухое дерево Крым. Судак. 1925



легкое, прозрачное небо, полевые цветы на лугу, розовую эмаль щек и т. д., без конца. Все превращается в мертвые схемы, выражаемые заранее готовыми рецептами. То есть, в нашем искусстве пропала сама душа искусства — его содержание (не сюжет), а осталось одно мертвое тело — его форма. Поэтому в настоящей картине, у настоящего живописца поверхность холста приобретает какую-то жизненную энергию, кажется, что так называемая фактура имеет живую сеть нервов, свое кровообращение, подобно тому, как живое тело отличается от тела в паноптикуме.

Рембрандт, Тициан, Греко, Веласкес, Вермеер Дельфтский, Курбе, барбизонцы и, последний из них, Сезанн были такие живописцы (конечно, тут многие пропущены). Многое можно было бы по этому поводу сказать, но пока довольно...

М. Б. Фальк
Июль
1927 года
Феодосия

... Устроились мы здесь хорошо. Живем в школе, в большом классе. Помещение громадное, получилась очень хорошая мастерская. ...

Я здесь познакомился с Богаевским, местным жителем, он известный художник и очень милый человек. Здесь же живут мои бывшие ученики: Чекмазов и Фаворская. Так что мы не одиноки. Начали работать...

М. Б. Фальк
11 июля
1928 года
Берлин

/.../Мы [1] очень довольны, что уезжаем из Берлина Несмотря на то, что здесь жизнь очень удобная, /но/ она очень дорогая, и, как художнику, Берлин дает мне мало интересных впечатлений. Завязал несколько художественных знакомств. Но впечатление у меня такое, что некоторую славу здесь можно приобрести, но продать в Берлине нелегко. Возможно, что мне удастся здесь постановку получить в театре Пискатора [2], здесь есть такой молодой левый режиссер./.../

1
«Мы» — Р. Р. Фальк и жена его, художница Раиса Вениаминовна Идельсон (1894—1972).
2
Пискатор Эрвин (1893—1966) — немецкий режиссер, новатор в театральном искусстве, создатель политического революционного театра в Берлине («Пролетарский театр», 1920 г.), сыгравший значительную роль в развитии революционной и антифашистской драматургии 20—30-х годов XX века.

М. Б. Фальк
Июль
1928 года
Берлин

/.../Через три дня, кажется, мы наверное поедем в Париж. По крайней мере имеются твердые обещания. Вообще в Берлине крайне невыгодно засиживаться. От прежней хваленой немецкой дешевизны не осталось и следа. ... Внешне впечатление от публики на улицах — весьма и весьма посредственно одетые люди; плохие материи, особенно у женщин, безвкусные платья. А сами немки удивительно неинтересные./.../

Э. Р. Фальку
Между
17 и 21 июля
1928 года
Париж

/.../Теперешняя мода для женщин оказалась весьма вредной. Очень мало кому идут стриженые головы. И от хваленых изящных голов француженок не осталось следа, а немки при теперешних коротких юбках показывают свои страшные ноги с громадными плоскими ступнями. Вообще после войны многое изменилось. И толпа на улице уже не так кажется хорошо одетой даже по сравнению с нашей./.../

М. Б. Фальк
Июль
1928 года
Париж

/.../К сожалению, все еще приходится торчать в Париже. И как здесь ни интересно, а все-таки бы хотелось оказаться хоть немного на природе. Но задерживают здесь, конечно, дела. А именно какие: вопрос о продолжении визы, настоящая виза дана только на 2 месяца. Присквиваем помещение для зимы. Тоже очень трудное дело. Но мы решили больше с этим делом не возиться сейчас, а уехать и потом уже о помещении подумать. Кроме того, нашим планам по отъезду помешала неожиданная сильная болезнь Ларионова. Мы с ним предполагали уехать, но теперь он лежит — у него камни в почках./.../

/.../Относительно устройства выставки мне еще неясно. Сейчас здесь мертвый сезон, и деловых, нужных людей не встречаешь./.../

М. Б. Фальк
(август)
1928 года
Деревня
возле города
Verdelot

Пишу из французской деревни; первый раз за все время чувствую, что отдыхаю. Здесь пока тихо и дешево — полный пансион стоит 23 фр/анка/. Я немного начал работать.

Должен тебе сказать, что я уровнем художественной жизни в Париже не очень доволен. Количество плохих художников огромно, а настоящих хороших — единицы. Успех имеют и самые скверные художники. Относительно себя — мне теперь следующее ясно, что если я долго здесь буду жить, то успех мне обеспечен. Для скорого же успеха нужно потягаться со всякими шарлатанами, быть весьма ловким, деловым человеком, а я им не сумею быть. Но тут я надеюсь на помощь друзей; главным образом /на помощь/ Шабшаев [3]. Насколько Ларионов мне будет полезен, я еще не знаю; здесь говорят, что на него нельзя особенно полагаться. Что в нем будто бы еще много осталось нехороших его прежних московских свойств. Но в общем я все-таки смотрю скорее оптимистически. Я имею вроде двух заказов. Должен рисовать портрет жены Шабшая, а во-вторых, сделать плакаты для /постановки/ «Ночь на старом рынке» для Берлина [4]. За это 100 долларов. Это, конечно, не так уже много. Но здесь во всяком случае месяц жизни. Картины мои пока лежат на складе. Когда сниму мастерскую, тогда их привезу, набью на подрамники и начну показывать свой товар. Ларионов поправился от своей болезни и уехал на юг. Нам никак нельзя было вместе ехать, т. к. 12 сентября нужно быть опять в Париже и хлопотать о продлении визы./…/

3 Коган-Шабшай, Александр Фабианович (собиратель) и жена его, Мария Лазаревна. Александр Фабианович уехал из Москвы в начале 20-х годов и первые годы пребывания Фалька в Париже помог ему ориентироваться в обстановке. Он также купил у него несколько картин и заказал написать портрет жены.

4 Государственный Еврейский камерный театр в 1928 году выехал на гастроли в Берлин и Париж. Фальк должен был сделать афишу к спектаклю И. Л. Переца «Ночь на Старом рынке», который он оформил в Москве.

М. Б. Фальк
3 октября
1928 года
Париж

/…/Последние две недели были довольно тяжелые. Мы, можно сказать, ничего от жизни не имели, с самого раннего утра и до поздних сумерек бегали по адресам и смотрели помещения. Столько было неудач, что совсем приходилось отчаиваться. Теперешнее ателье очень маленькое. Только бы удалось в нем окончательно остаться./…/

М. Б. Фальк
Середина
октября
1928 года
Париж

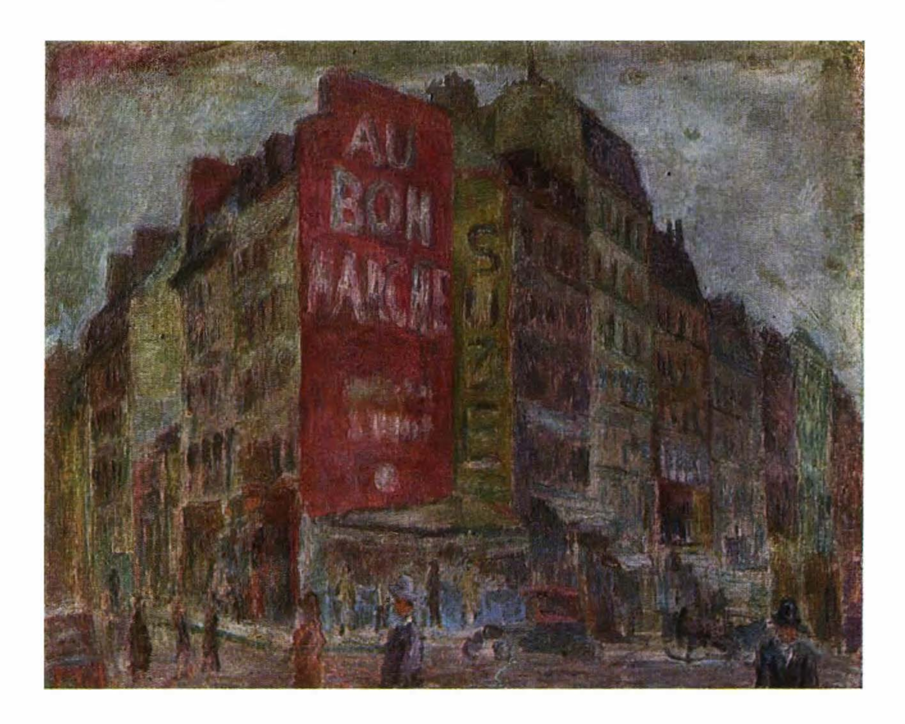
/…/Вопрос с выставкой оказывается чрезвычайно сложным. Нужно массу вещей узнать. И очень осторожно и осмотрительно действовать. Например: нельзя любое хорошее помещение брать. Есть прекрасные выставочные помещения с очень нехорошей репутацией, и наоборот. Во всяком случае, все более и более знакомлюсь с здешними парижскими условиями и скоро, кажется, буду немного здесь ориентироваться./…/

М. Б. Фальк
Октябрь
1928 года
Париж

Жизнь у нас здесь весьма деловая. Заводим знакомства, не простые, а всякие такие, имеющие отношение к будущей выставке. Критики, знакомые критиков, торговцы картин и тому подобное. С утра к нам приходят люди, которым приходится показывать картины, а после этого выслушивать комплименты. А вечером мы ходим к новым людям в гости, чтобы позвать посмотреть картины. Конечно, не все художники так делают. Самое лучшее жить здесь годами, много работать и постепенно занимать прочное положение в здешних художественных кругах. Но ясно, что этот способ не для меня и нужно попытаться того же самого достигнуть в короткий срок.

И, как всегда, у меня начинается раздражение против такой жизни. Хочется писать, писать и писать, и чтобы обо всей прозе забыть. Но выходит наоборот. В Москве московская проза, а здесь в Париже есть также и своя, и очень основательная, парижская проза./.../

48. Пейзаж с рекламой. Париж. 1932—1933



М. Б. Фальк
11 ноября
1928 года
Париж

Дорогая мамочка!

Только что вернулся обратно в Париж. В общем мы прекрасно отдохнули в деревне. Но, кроме того, я там много работал, за месяц успел написать 9 вещей. Я ведь давно убедился, что половина моих болезней происходит от того, что я не могу жить, как настоящий художник, т. е. почти целый день писать или хотя бы иметь постоянно свободную голову, чтобы думать о своей работе. И вот когда представился случай хоть немного так пожить, сразу лучше стало.

Здесь, в Париже, конечно, на некоторое время придется забыть о таких удовольствиях. Начинаются хлопоты со здешними документами и приисканием себе жилища. Сейчас такая чудная погода, что если, может быть, удастся, сверх ожидания, все это скоро наладить, то мы еще недельки на две куда-нибудь поедем.

Кроме того, жизнь вне Парижа ведь сплошная экономия. Месяц жизни в деревне обошелся со всеми расходами около 140 руб. на наши деньги.

Сейчас в Париже очень приятно, гораздо красивее, чем летом и, конечно, не очень душно, как тогда было. Собирался посетить Ларионова и выяснить, уехал он или нет. Он все-таки здесь много помог мне в одном деле, а именно получении картин с таможни. Последнее время он был ведь серьезно болен — камни в почках... /.../

М. Б. Фальк
11 декабря
1928 года
Париж

/.../У меня обычная моя история. Депрессия, которая по временам на меня находит, и с этим ничего нельзя поделать. Только терпеть. И я пришел к убеждению, что это даже не зависит от хороших или плохих обстоятельств. Вот, например, сейчас есть несколько определенных удач, и даже довольно значительных.

Во-первых, я продал одну работу, и по здешним ценам весьма неплохо, одной коллекционерше. Во-вторых, г-жа Шабшай опять предлагает мне позировать, в-третьих, почти наверное получен еще один заказ на портрет. Так что видишь, мне ни в коем случае деньги не нужны. А, наоборот, в случае необходимости, я даже сам мог бы вам кое-что послать.

Кроме того, окончательно определился у меня срок моей выставки и место. Тут есть такая галерея «Зак», из небольших галерей самая лучшая. Получил я это помещение на конец марта, это считается здесь очень хорошим временем. И, главное, это почти бесплатно, на проценты с проданных вещей. — Это тоже считается очень хорошо, т. е. в таком случае галерея сама старается продать художника./.../

М. Б. Фальк
14 декабря
1928 года
Париж

/.../Играет ли Муня по-прежнему в шахматы? Я в прошлом году так привык к этой игре, что определенно скучаю, что не имею здесь партнеров. Здесь люди, пожалуй, еще больше заняты, чем в Москве, и очень неохотно отдают вечер на такое «бесполезное» дело, как шахматная игра [5]. Но мне удалось устроиться, чтобы раза два в неделю в 4 руки играть /на фортепиано/. Один раз у моей учительницы франц/узского/ языка, а другой раз у хозяйки моего ателье.

Я получил из Москвы от ВОКСа предложение участвовать на американской выставке [6]. Я отправил туда 7 вещей и между ними твой портрет.

/.../Вопрос с моей выставкой пока еще не решен. Вся беда в том, что у меня картины больших размеров. Требуется большая галерея, а /ее/ теперь чрезвычайно трудно достать. Пока я принимаю участие на маленькой выставке трех художников: Альтман, Чехонин и я. Я там выставил немного рисунков и акварелей [7]. Главное, я понял, здесь в Париже — время (и деньги). Если бы иметь в запасе года 1,5—2, то можно здесь приобрести очень солидное положение. Нужно массу знакомств заводить и поддерживать. На это уходит у парижан столько времени. Пока я имею надежду получить небольшой портретный заказ — пастелью, а также надеюсь продать один пейзаж. Если это выйдет, то это для начинающего художника здесь, в Париже, считают большой удачей./.../

5
Фальк часто и охотно играл в шахматы и очень недурно. Его отец был известным шахматистом. о нем есть сведения в шахматном словаре (Фальк Рафаил Александрович (1856—1913). — Г. Гейлер. Шахматный словарь. М., «Физкультура и спорт», 1964, с. 363).

6
Американская выставка: «Художественная и кустарная выставка СССР (выставка-базар)» в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Детройте, 1929 г.

7
Выставка произведений советских художников: Н. Альтман, Р. Фальк, С. Чехонин, П. Вычегжанин. Париж, галерея Жирондель, 15 декабря 1928 года — 12 января 1929.

В. М. Мидлеру
1928 год
Париж

Во-первых, начинаю прямо с дела, мне интересно узнать о судьбе моей балаклавской картины и акварелей [8]. А во-вторых, об очень многом должен с Вами поделиться — своими впечатлениями об искусстве в Париже. Не буду говорить о Лувре, о картинах еще не так давно живших героев, как Manet, Degas, Sisley и пр.

8 Картина «Бухта в Балаклаве» и крымские акварели были приобретены Государственной Третьяковской галереей в 1929 году.

/.../Нет больше настоящего пульса искусства в Париже. Возможно, что я многого интересного и важного не видел, но, думаю я, что общая атмосфера сейчас ясна: ловкость рук и вкуса, — и мертвое сердце, и бездеятельный глаз. Смотрю на героев сегодняшнего дня. Utrillo, может быть, когда-то писал неплохо, но /он/ бесконечно слабее Сислея, Писсарро, Моне, с которыми в старых работах /у него/ много близкого, но сейчас это весьма слабый, трафаретный художник; или изломанный Сутин, или манерный, сладкий Кислинг. Это ведь характерно для настоящего Парижа, что такая ничтожная, сладкая личность, как /неразборчиво/ занимает такое исключительное положение.

/.../В сравнении со всем здесь виденным, русские художники, принимая еще во внимание тяжелые условия для работы, очень большие молодцы. И многие из нас не хуже, во всяком случае, весьма прославленных французских имен. Я считаю, что это дело Ваше, и Эфроса, Терновца, всех тех культурных работников, которые побывали за границей, стряхнуть с себя гипноз парижской марки и громко крикнуть об истинном положении дела./.../

С Ларионовым мы так встретились, как будто и не было тех 13 лет, которые мы с ним не виделись. Хотели вместе на юг поехать. Но пришлось этот план оставить. Наши визы истекают скоро и нужно быть в начале сентября в Париже, чтобы хлопотать о продолжении. Остаемся поэтому в настоящее время в маленькой деревушке в 100 километрах от Парижа. Для работы здесь масса материала. Но главный материал — изумительный французский свет, который дает тончайший цвет. Вот именно это совсем пропало в современной живописи. Но одна беда — наступили дожди, так что больше облизываешься, чем работаешь.

Напишите о московских художественных делах, наверное, открылась французская выставка [9], интересно, какой отклик она нашла среди художников?/.../

/Письмо принадлежит семье В. М. Мидлера/

9 Выставка «Современное французское искусство», Москва, Музей Нового Западного искусства, 1928.

В. М. Мидлеру
1928—
1929 год
Париж

/.../Моя точка зрения на французскую живопись изменилась, и, как мне кажется, сейчас почти совпадает с Вашей. Для этого достаточно было увидеть несколько хороших вещей, — по-настоящему хороших, и многое оправдано. Я, конечно, говорю о современности. Видел один прекрасный пейзаж Segonzac'а, несколько тончайших /работ/ Modigliani, старые /вещи/ Utrillo и, наконец, Soutin; — одну его вещь, которая меня окончательно покорила — тема его обычная — мясную тушу в натуральную величину. Написана эта вещь с (такой) силой и убедительностью (почти) большого старого мастера. Я ему за это прощаю все его повороты и однообразие. Я думаю так, что в сред-

нем наша художественная атмосфера гораздо более серьезная, больше личного подвига в ней. Но... есть большое «но»... А именно — сознание художников, независимо для них самих, отравляется волной скучного натурализма. Приехав сюда, я сам убедился, что последние годы этот процесс и со мной происходил./.../ В нас перестали происходить пластические события, а вот здесь это еще имело место. Правда, сравнительно с тем кипением зрительного художественного пафоса, который был в XIX веке, в очень небольшой дозе. Но и зато здесь такой поток дряни, столько кривляния, вранья, модернистской салонности, что подчас душно становится, и появляется вроде желание взорвать такие учреждения, как Кафе дю Дом [10]. Ознакомившись с здешними условиями, я должен сказать, что особый подвиг — организация французской выставки в Москве. Я уже некоторым недовольным из Москвы писал это. Поздравляю Вас с этим делом и также с развеской в Третьяковке. По последнему поводу мне писали, что очень хорошо получилось. Вопрос о моей здешней выставке пока откладывается. Это очень и очень сложно. Вещи у меня крупные и если даже выставить штук 30—35 — и то потребуется большое помещение. А цены на такое помещение вздорожали еще по отношению к прошлому сезону. Например, Bernheim George [11] требует за 12 дней 15 000 франков. Как видно, это-то совершенно невозможно. Придется ограничиться маленькой галереей. Был у меня Waldemar George. Говорил кучу комплиментов и обещал помочь в устройстве, но все это также не ближе, чем через месяца три. Писал поэтому во Вхутемас и просил о продлении отпуска. Мешают мне в моих делах весьма сильно последствия прошлогодней болезни. От сырой осени повторяются припадки ревматизма, приходится часто лежать. Конечно, это не способствует проявлению той энергии, которая здесь так исключительно необходима./.../

/Письмо принадлежит семье В. М. Мидлера/

10 Кафе дю Дом (Café du Dome) на бульваре Монпарнас в 20—30-х годах XX века служило местом встречи парижской богемы, деловым клубом художников и маршанов, критиков, писателей, поэтов, издателей. Климент Редько в книге «Дневники. воспоминания, статьи» (М., 1974, с. 88) пишет: «В кафе ежедневно приходят бедные молодые артисты разного рода искусства с надеждой встретить знакомого и попросить у него несколько франков — выпить кофе или закусить...
Дю Доме — место биржи. Сюда заглядывают купцы картин (маршаны), издатели книг, критики. При встречах завязываются деловые знакомства».
«Dome» в переводе означает «Купол», но не следует путать его с «Coupole» (тоже «купол» в переводе), который находится почти рядом, где тоже имеется кафе, кроме того ресторан и бар. «Куполь» — заведение более дорогое, там бывало много богатых иностранцев.

11 Бернхейм Жорж — владелец галереи «Жорж Бернхейм и К», принадлежал к семейству Бернхеймов, парижских торговцев картинами (маршанов) и коллекционеров, имевших весьма солидную репутацию в художественных кругах Парижа.

М. Б. Фальк
14 января
1929 года
Париж

Ты, наверное, читала в газетах, что и здесь было сравнительно холодно. Снег лежал два дня. Здесь это считается необыкновенным явлением. Один день было 5—6° ниже нуля. На улицах было поднято около двух десятков умерших от холода людей. Они не замерзли, у многих здешних жителей происходят какие-то нарушения кровообращения, что часто влечет за собой смерть. Должен сказать, что я наоборот именно в эти дни себя лучше чувствовал. Ревматические явления прошли. А когда обычная зимняя погода, т. е. дождь и туман, то, конечно, хуже и суставы ног немного побаливают. Я, конечно, довольно много работаю, но нелегко приспособиться к новой обстановке, и, кроме того, масса новых впечатлений также не облегчает, а, наоборот, затрудняет работу. Много, конечно, приходится возиться с приготовлениями к выставке. Будет она продолжаться всего две недели, а сколько нужно сделать для этих двух недель. Понемножку я становлюсь известным в некоторых маленьких кругах. Здесь невозможно,

как в романах пишут, стать через ночь знаменитым. Нет, наоборот, положение здесь завоевывается чрезвычайно медленно. Но оно зато тогда уже вполне прочное. Конечно, разно бывает — есть такие, которые через 2—3 года заняли заметное положение, но многие, и, между прочим, самые знаменитые, только к 50 годам жизни достигли настоящего признания. Вот к удачникам 1-й категории относится Шагал. Он здесь сейчас один из самых знаменитых и, значит, и самых богатых художников. Но пишет он сейчас гораздо хуже, чем раньше./.../

М. Б. Фальк
Февраль
1929 года
Париж

/.../Я уже к Парижу совсем привык, очень хорошо ориентируюсь в нем. Но вообще должен сказать, что жизнь здесь для приезжего человека не очень легкая. И тем более для художника. Но те художники, которые здесь длительно живут, довольно, а иногда даже и очень, хорошо живут, как, например, Анненков, Грищенко. А вот те, кто ненадолго сюда приезжали, у тех ничего не получилось, как у Кончаловского, Петрова-Водкина, Кузнецова, Сарьяна и т. д.

/.../

Я начал писать. Но все-таки очень много работать не приходится. Все-таки столько различных дел, что они много времени отнимают. Главное — необходимость заводить новые знакомства. Вот у меня был один очень известный критик Waldemar George. Он наговорил массу комплиментов, и от общих знакомых я слышал, что ему на самом деле так понравились мои работы. Он обещал мне помочь в устройстве выставки и начал уже хлопотать. Так что я имею надежду на удачу./.../

М. Б. Фальк
14 февраля
1929 года
Париж

/.../У вас сейчас чудовищные морозы. Даже здесь ночью температура падает до —18°С, днем —10—12°. Но мне кажется, что здешнее население страдает не меньше московского от такого сравнительно небольшого мороза. Люди здесь не имеют подходящей одежды и жилища слабо отапливаются. И вообще их организм совершенно не приспособлен к морозу. Улицы совсем пустые. В автобусах, трамваях никто не ездит. Зато переполнены подземные дороги, там более или менее тепло. А я сам чувствую себя вполне хорошо, даже, пожалуй, лучше, чем в здешнюю обычную зимнюю дождливую погоду. Все-таки видно, что я северный человек. Дома вполне тепло, хотя знакомым это не так кажется, но когда я вспоминаю температуру в моей мастерской на Мясницкой, то мне 12—13° тепла кажутся весьма замечательными. В общем жизнь наша сейчас довольно однообразная, довольно много пишу. Раиса Вениаминовна также начала работать, но главным образом /время отнимает/ масса подготовительной работы для предстоящей выставки./.../

М. Б.Фальк
Конец
февраля
1929 года
Париж

/.../Через две недели моя выставка. Я ее устраиваю в виде какого-то долга перед самим собою, не рассчитывая на чересчур большие результаты. Очень здесь нелегкая обстановка для нового человека. И все-таки я про себя должен сказать, что я встретил гораздо более к себе хорошее отношение, чем мог ожидать./.../

М. Б. Фальк
Март
1929 года
Париж

Дорогая мамочка!

Выставка моя открыта [12]. Я доволен, что один из этапов закончился. Если подумать о тех бесконечных трудах, которые нужны были, чтобы осуществить эту задачу, то становится немного жутко. Ведь всего две недели, как продолжалась выставка, а после этого можно сказать, какой это большой кусок моей жизни кончился. Пока я получил много комплиментов от очень авторитетных лиц. Есть несколько очень одобрительных критик. Знающие здешние обстоятельства люди говорят, что все это настоящий успех. Здесь не бывает, чтобы первая выставка сделала человека знаменитым. А положение добывается очень длительным пребыванием здесь./.../

12 Выставка «Роберт Фальк», Париж, галерея Зак, 15—31 марта 1929 года.

Э Р Фальку
Апрель
1929 года
Париж

/.../У меня сейчас довольно сумбурное состояние. Целый ряд перемен. К 1-му мая нужно освободить мастерскую и перебраться в гостиницу. А за это время мы как-никак обросли вещами. Особенно художественными, как мольберт, подрамники, краски. Одних натянутых картин штук 60, да рам 20, а просто картин, не на подрамниках, 150.

/.../

Мои впечатления от последствий выставки таковы. Если бы я был молодым художником, у которого вся жизнь впереди, то это было бы просто замечательно, но так как это не так, то есть многие «но». Здесь в общем совершенно безразлично, что я в Москве являюсь известным художником, у которого много работ в музеях. Раз я первый раз выставляюсь, то я занимаю положение начинающего, совсем неизвестного художника. Это значит, что всякий, хоть очень маленький успех уже значительное событие. А материальные успехи должны быть очень скромными. Критических отзывов было штук 15 и большинство очень благоприятные [13]./.../

13 Помимо отзывов во французской прессе, о которых сообщает Фальк, появились также сообщения в советской печати («Вечерняя Москва» от 30 мая 1929 года, «Литературная газета» от 3 июня 1929 года).

М Б. Фальк
10/IV—
1929 года
Париж

Дорогая мамочка.

Все в жизни кончается, и кончилась моя выставка. Ничего особенно нового мне нечего прибавить по поводу ее; была одна ругательная критика, исключительно злобная — в эмигрантской газете «Последние новости». Но не только мне попало, но и французскому критику [14], который «осмелился» для моего каталога предисловие написать.

Через три недели мы бросаем мастерскую, вскоре после этого уезжает Раиса Вениаминовна. Я думаю еще после этого ненадолго в Париже остаться, а потом куда-нибудь на природу уехать.

Теперь наступила чудная весенняя погода. Я начал на улицах работать. Это очень приятно, и я себя гораздо лучше чувствую, ведь недаром стоишь 5 часов на свежем солнечном воздухе.

Вчера у меня была большая радость, получил письмо от Кирилки и несколько ее фотографий. Она, по-видимому, очень выросла и лицо ее очень изменилось (появилось какое-то новое, очень задумчивое и милое выражение). Само письмо без особых фактов, но с гордостью сообщает, что она написала три книги: одну русскую, две французских «с продолжением».

14 Критик, написавший предисловие к каталогу выставки, — Вальдемар Жорж.

49. Негр. 1917



На днях я имел неожиданную встречу: является к нам Амра, может быть, ты помнишь мулатку, которую я писал [15]. Она нашла меня из-за объявлений по выставке. Она здесь стала очень известной натурщицей, с нее написано много портретов здешними самыми знаменитыми художниками. Кроме того, она занимается пением у Олениной-Д'Альгейм. Она очень много о вас расспрашивала и просила вам непременно кланяться./.../

15 Амра Томпсон — московская знакомая Фалька, уехавшая в Париж в начале 20-х годов со своим отцом, негром, артистом цирка. Там она стала натурщицей, довольно известной, позировала Пикассо и Матиссу. В 1917 году Фальк написал портрет ее отца («Негр» («Артист цирка»), Государственная картинная галерея Армении), а в 1918 году ее («Амра», ГРМ). В 1929 г. он снова написал портрет Амры во Франции.

В. М. Мидлеру
1929 год
Париж

/.../Должен признаться, что для меня время, проведенное в Париже, не было чересчур благоприятным для работы. В будущем уверен, что да, но не сейчас. Причин для этого много. Во-первых, сам Париж для меня такая встряска, что только сейчас начинаю в себя приходить. Свет настолько здесь иной, что требуется полная перестройка глаза. Другая причина — мое нездоровье. После прошлогодней болезни такая чудовищная утомляемость, что /она/ совершенно делает неспособным /меня/ к длительному усилию, чего требует любая работа. Кроме того, также мешает работе для себя. И в конце концов — выставка, которая взяла у меня бесконечное количество сил и времени. Не полагается хвастаться, но мне представляется, что при моих весьма небольших организационных способностях — это прямо героический подвиг.

Должен Вам прямо сказать, что никак я не рассчитывал на такую благоприятную встречу среди критиков и вообще сведущих людей. Начинаю прямо со слона. На выставке был Vollard и после этого зашел ко мне в мастерскую и позвал к себе смотреть коллекцию. Он сказал, что вещи весьма интересные и очень личные. Здесь такие слова весьма высоко расцениваются. Принцип отношений приблизительно так определяется: лучше всего отношение французов, довольно благоприятно отношение тех русских художников, которые давно сюда переехали, хуже всего отношение тех русских художников, которые недавно сюда перекочевали; по их мнению, большая моя беда, что мои работы не имеют той общей модернистской печати, которую можно видеть в большинстве магазинов.

Ларионова и Гончарову иногда встречаю. У первого были в Салоне Независимых выставлены очень и очень неплохие натюрморты, а у второй — громадный холст, опять испанский — абсолютно жуткая работа. Интересных выставок в этом сезоне пока не было. Единственно интересная акварель Rouault. Моя выставка дала мне в общем моральное удовлетворение. Кое-что продано, так что расходы покрыты. Пришел к выводу, что для материального успеха здесь требуется длительное пребывание, вот года через полтора-два можно рассчитывать на регулярную продажу, но не раньше. Перед возвращением, осенью, думаю съездить на юг, немного пописать./.../

/Письмо принадлежит семье В. М. Мидлера/

М. Б. Фальк
26/IV—
1929 года
Париж

/.../

Думаем устроиться в маленькой гостинице на острове на Сене, напротив Notre Dame, очень романтическое место! Пока там еще нет комнат, но имеется надежда, что через несколько дней будет. Очень туда тянет из-за работы.

/.../

Должен тебе сказать, что как здесь ни интересно для меня как художника, но все-таки я здесь в гостях и начинаешь уставать от такой неопределенной жизни, так что я начал подумывать, не сократить ли мой отпуск и не вернуться ли на месяц или два раньше./.../

М. Б. Фальк
13/V—
1929 года
Париж

/.../Мы сейчас живем в очаровательном месте, на острове на Сене. Маленькая комната с прекрасным видом на реку в очень уютном и чистеньком отеле. Париж такой прекрасный город, что чем больше живешь, тем больше нравится в нем жить, особенно теперь, когда на новом месте живем и весна началась, именно только весна, а не лето. Говорят, что это совсем не бывает, когда в половине мая множество деревьев еще без листьев. Я теперь работаю много на улице, это сейчас при теплой погоде очень приятно, и люди здесь так привыкли, что художники на улице работают, что совсем почти не останавливаются и не мешают./.../

М. Б. Фальк
Июнь
1929 года
Париж

Дорогая мамочка

Когда у тебя будет в руках это письмо, ты, по всей вероятности, будешь уже беседовать с Р/аисой/ Вен/иаминовной/ [16]. Последнее время вся жизнь наша здесь, все дела вертелись вокруг отъезда ее. Нужно было кое-что купить и были некоторые хлопоты с визами, конечно, не очень сложные, но все-таки побегать пришлось. Сколько препятствий поставлено для путешественника! Виза бельгийская, немецкая, литовская и латвийская. Нельзя сказать, чтобы этот отъезд был бы очень веселым. Конечно, она очень радуется свиданию с родителями.

Живу я сейчас один, очень тихо. Много работаю на улицах. Мне парижские улицы нравятся больше любого пейзажа. Здесь это совсем привычное дело. Можно встать в любом месте и никому нет до этого никакого дела Раз в день я хожу обедать, а в другое время сам делаю себе еду. В гостинице в каждом номере стоит шкап, а когда его откроешь, то в нем оказывается небольшая газовая плитка и полки для провизии и посуды. Мне, ведь ты знаешь, кухаркины дела доставляют большое удовольствие. Я варю себе всякие компоты, яичницы с томатами и т. д. ...

16
Раиса Вениаминовна Идельсон приехала в Париж вместе с мужем, Р. Р. Фальком, в 1928 году, но по семейным обстоятельствам должна была покинуть его в июне 1929 года и уехать в Советский Союз. Они прожили вместе семь лет, но остались друзьями на всю жизнь.

М. Б. Фальк
21 июня
1929 года
Париж

Дорогая мамочка.

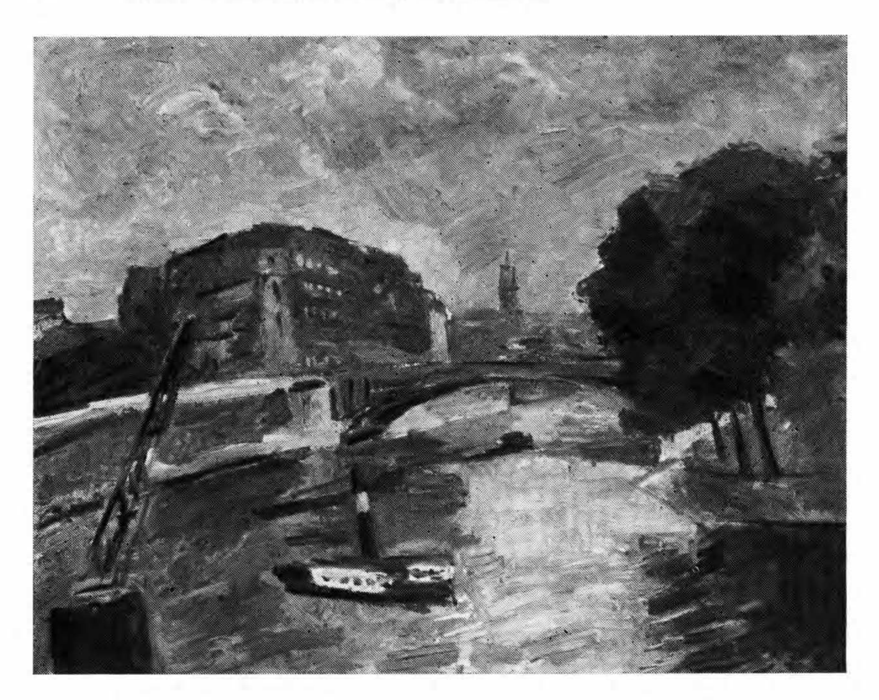
Вот ты теперь узнала подробно о моей жизни здесь. Думаю, более подробно, чем если бы я тебе сам рассказывал. Раиса Вениаминовна более хорошая и толковая рассказчица, чем я.

Я совершил в течение одной недели очень интересную автомобильную прогулку по Бретани. Это такая интересная страна, что трудно себе ее представить. Вся она проникнута средневековьем. И порой кажется, что живешь 400—600 лет тому назад.

/.../

Сейчас я меньше работаю из-за жаркой погоды. Ведь я на улице пишу, а тут солнце очень чувствительное. «Знаменитого зонта художника», как ты пишешь, я не употребляю. Его втыкают в землю, чтобы он стоял, а в городе нет земли, а есть мостовая, тут никуда не воткнешь. Работ я за время моего пребывания за границей написал пока 28 маслом и около 40 акварелей. Но большинство ра-

50 Пейзаж с пароходиком (Париж. На Сене). 1929



бот не серьезные, капитальные вещи, а скорее этюды. Работается мне не очень легко. Чересчур много новых впечатлений и переживаний, чтобы скоро переварить и усвоить, но во всяком случае, у меня довольно большие перемены в воззрениях на живопись. Вернее сказать, не перемены, а скорее возвращение к тем принципам, которые я проводил 5—6 лет тому назад. Последние годы я стал определенно назад идти. Это стало для меня здесь совершенно очевидно.

У меня такой хороший вид из окна гостиницы, что всегда жалко отсюда уходить. Очень весело смотреть отсюда. Старинный мост — почти 400 лет тому назад построенный, и так хорошо, что по нему тяжелые автобусы ходят; пароходики, подъемные краны, баржи, лодки, рабочие, прачки, угольщики и т. д.! Я написал из окна несколько пейзажей акварелей, но они, конечно, всего веселого оживления не передают./.../

М. Б. Фальк
27 июня
1929 года
Париж

/.../Хотелось бы мне нз Парижа уехать. Хоть очень он интересный, но, как всякий большой город, летом он вызывает большое утомление. Но пока еще нужно здесь сидеть. Всякие дела задерживают. Недавно удалось опять одну картину продать. Если ты помнишь, «Сухарева башня» [17]. Работаю я довольно много. Пишу прямо на улице, на берегу Сены, в садах и т. д. Здесь так привыкли к художникам, что совсем не мешают. Так что я ставлю свой мольберт прямо на тротуаре и работаю так спокойно, как в комнате./.../

17 «Сухарева башня». 1926. X., м. Продана с выставки советского искусства в США. (О выставке см. примечание 2 к письму № 11).

Э. Р. Фальку
8 июля
1929 года
Париж

На меня большое впечатление произвело одно шахматное знакомство. Тебе, наверное, рассказывала Раиса Вениаминовна — человек в 47 лет начал изучать медицину и окончил университет. У меня по крайней мере есть желание по возвращении в Москву сократить свою работу по живописи и заняться кино. Но не в качестве художника, а вроде оператора. Тебе это, наверное, кажется фантастическим. Но я считаю важным чувствовать под собой реальную материальную базу. Ты скажешь, что для этого у меня есть художественная педагогика, но я так устал от 12-летнего преподавания [18], что мне все труднее становится вести эту работу./.../

18 С 1918 по 1928 — во Вхутемасе и Вхутеине, до этого — в школах.

М. Б. Фальк
17 июля
1929 года
Аяччио,
Корсика

Дорогая мама.

Живу я сейчас в таком месте, что тебе и в голову не придет. На Корсике. Если спросить, на что похоже — это родной брат Крыма. Поселился я на берегу моря, в 50 км от Аяччио, столицы Корсики. родины Наполеона. Здесь очень хорошо и одиноко. Так что после утомительного шумного Парижа здесь хорошо отдыхать. Но ехать тебе сюда не имеет смысла. Потому что я ненадолго сюда приехал, числа 1—10 августа буду опять в Париже. На всякий случай адрес: мне, R. Falk di Fabio 14 Cours Napoleon Ajaccio. Здесь удивительно похоже на Крым, начиная с растительности, кончая генуэзскими укреплениями на верхушках этих гор. Целую вас всех крепко.

Твой Роби

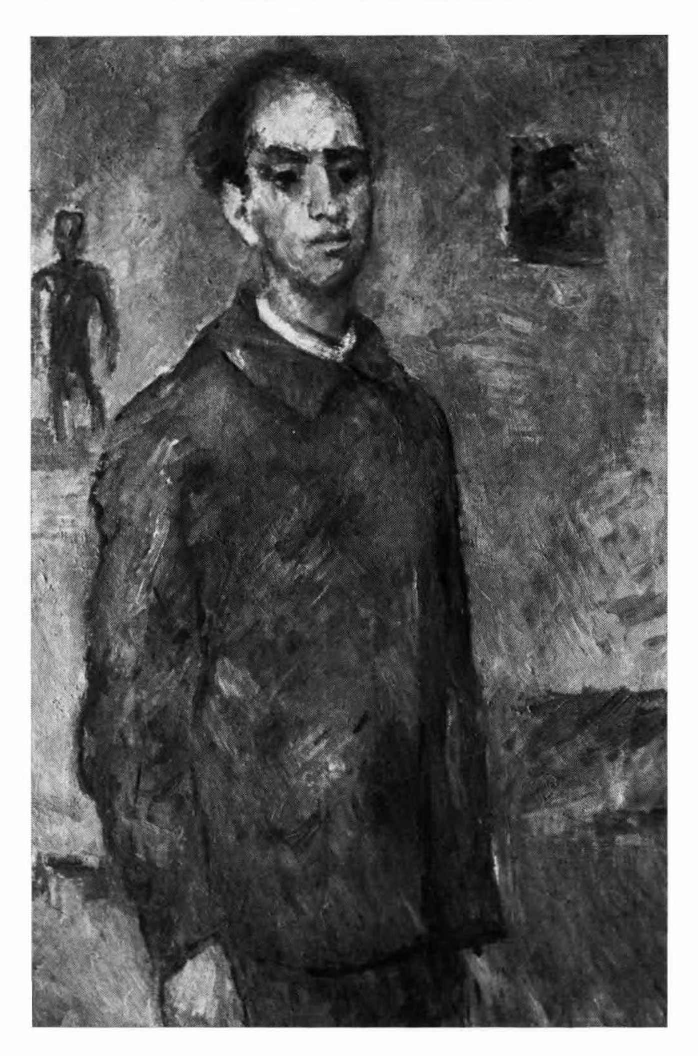
Р. В. Идельсон
24 июля
1929 года
Аяччио

/.../

Я тебе прошлый раз жаловался на Амру. Теперь я, можно сказать, примирился. Она для работы необыкновенно интересная. Но позирует ужасно. Правда, хоть некоторое извинение — это ей занятие чрезвычайно надоело за зиму. Она какая-то совершенно не взрослая. Несмотря на то, что очень и очень много ей пришлось перенести в жизни, она осталась совершенно примитивным человеком. Иногда она знает довольно умные вещи, но часто такие глупости говорит, что только удивляешься. Кроме того, она, попросту говоря, исключительно необразованная. Абсолютно никаких способностей к отвлеченному мышлению. Но один приятный сюрприз по поводу ее оказался. У нее прекрасный голос, колоратурное сопрано... Так что, если бы ее жизненные условия сложились бы лучше и, кроме того, она сама бы стала бы более серьезным человеком, из нее могла бы выработаться очень большая певица.

Вроде бы разочарование относительное, скажешь ты? Да, конечно, есть. Что занимательно, мило у молодой девушки 16—18 лет, то не так уж привлекательно у совершенно взрослого человека. Но, кроме того, я, наверное, придираюсь к ней. Это я мщу ей за ее плохое позирование. А вообще она очень мила со мной. Немного ухаживает за мной. Именно немного. А много за своим мужем, с которым она в то же время целый день ругается.

51. Автопортрет с африканской скульптурой. 1931



Живем мы здесь на самом берегу моря. Это дом вроде гостиницы. 4 комнаты сдаются. Но заняты только 2, нами. Тут же дается еда. Ну, вроде бы как Verdelot. Только здесь все более примитивно. Хозяин, маленький итальянец, ростом с Мене-Катца. Но толще его в 10 раз. Потому что он хозяин бистро и народу у него мало бывает.

он сам себе лучший клиент и целый день пьет разные напитки. И рассказывает, что один напиток полезен для головы, другой для желудка, третий для характера и т. д. Это не в шутку, а серьезно. Я его таким и пишу за стойкой. Все время он хвастает своими достоинствами, я с ним как-то лажу, но Амры (во множественном числе) ругаются с ним довольно часто. Работами я своими кое-чем доволен. Но я все более убеждаюсь, что лучшим моим периодом

52. Апельсины в корзинке. 1932—1933



было время «Красной мебели» и потом время до 1924 года [19]. И хотя я сам все это работал, вся система в голове сидит, но опять на этот путь никак не могу стать.

Но все-таки я думаю, что то, что сейчас я делаю, много лучше моих работ за последние 3 года. И все-таки лучшие именно здесь [20]. Тебе жалко, что не можешь мне твои работы показать, а как бы хотелось мне, чтобы ты видела, что я сейчас делаю. Ты мой самый строгий критик.

Один пейзаж я начал. Оранжевое поле спереди. Сарайчик. Вдали долина. Еще дальше море, в котором отражается солнце и силуэты гор. И хотя я писал всего $1\frac{1}{2}$ часа, но мне кажется, что это лучший пейзаж за мно-

19
«Красная мебель». 1920. Х., м. ГТГ. Основные работы начала 20-х годов: «Девочка в лиловом» («Больная девочка»), 1920; «Натюрморт с посудой», 1921, Музей изобразительных искусств, Кострома; «Автопортрет с завязанным ухом», 1921; «Красные дома», 1921; «Обнаженная в кресле», 1922; «Обнаженная (лежащая)», 1923; «Молодой живописец», 1923; «Автопортрет в желтом», 1924, и др.

20
Работ, написанных на Корсике в 1929 году, в Советском Союзе почти нет по двум причинам:

гие годы. По настроению похож на мои пейзажи в Козах. Да ведь и местность здесь — двоюродный брат Коз. Я решил быть терпеливым и во что бы то ни стало стать настоящим художником./.../

а) перед отъездом на родину в 1937 году Фальк тщательно пересмотрел все свои работы и многие из них уничтожил. Это были в основном работы 1928, 1929 и 1930 годов, он был ими не удовлетворен; б) некоторые работы, написанные на Корсике, были охотно приняты маршанами, так как мотивы их были довольно экзотичны. Сохранились лишь некоторые работы гуашью и картина «Корсика», подаренная Фальком А. Г. Габричевскому (сейчас находится в собрании О. С. Северцевой-Погодиной в Москве).

53 Сицилийская кукуруза 1936



М. Б. Фальк
28 июля
1929 года
Аяччио

/.../

Я здесь уже привык и мне все больше и больше нравится. Я думаю, что если здесь зимой жить, то совсем чудно должно быть. Температура здесь зимою в среднем 15°. А сейчас, правда, есть некоторый излишек тепла. Например, море имеет днем температуру 30°С. Правда, немножко много? Я тебе не писал, что перед отъездом посетил Мильмана [21]. Он лежит 8 лет... Он при полном сознании. Всем интересуется. Говорить не может, только мычит. Пальцы скрючены. Но может руками сделать несколько судорожных движений. Жена его на большом картоне нарисовала буквы и водит этот картон перед его глазами, перед нужной буквой он дергает рукой; таким образом составляются целые слова и фразы. Он очень расстроен, что ему никто из родных не пишет. Может быть, ты как-нибудь сообщишь по телефону его родным, что я его видел, и они ему напишут о разных семейных событиях./.../

21
Адольф Мильман (1886—1930) — русский художник, умерший в Париже. Фальк сделал с него несколько набросков карандашом и этюдов маслом на картоне.

М. Б. Фальк
30 июля
1929 года
Аяччио

Дорогая мамочка.

Очень за тебя рад, зная, что за два года тебе удалось выбраться, и представляя тебя в таком хорошем месте, как Ессентуки. По правде сказать, я с небольшой охотой возвращаюсь в Париж. Чем старше я становлюсь, тем больше я убеждаюсь, что меня все больше и больше привлекает жить в маленьком городишке. Меньшинство людей стремится жить в больших городах. А я предпочел бы, как дядя Иосиф [22], прожить всю жизнь в Покровах или в Конотопах. Но сейчас я опять привыкаю к Парижу и опять начинаю его любить. Ведь как город он очень прекрасен. Погода сейчас мягкая, воздух прозрачный, легкий, и я с удовольствием работаю на парижских улицах.

Ты спрашиваешь о моих успехах во французском языке. К сожалению, я почти целый день пишу. А в свободное время чересчур редко попадаю во французское общество. Понимаю я, правда, сейчас уже довольно много, но сам изъясняюсь слабовато. Я пишу портрет Мильмана. Для него моя работа является большим развлечением. Скорее всего, он никогда не поправится. Но может в таком состоянии прожить еще лет 25. Для его окружающих такая жизнь с ним громадный подвиг. Но тут можно сказать еще, что ему в его страшной болезни выпала большая удача. Его близкие на редкость замечательные люди. Ухаживают за ним с такой любовью, выказывая всегда легкий характер и живя в то же время в довольно тяжелых условиях. На его родственников они в большой обиде. Они говорят, что они им писали. И адрес их им всегда известен был: B-d Raspail, 128, Ivanitzky.

22 Дядя Иосиф — родственник со стороны матери, земский врач. Фальк любил гостить у него. В 1904, 1905 и 1906 годах он гостил у дяди в г. Покрове, а в 1912 — в Конотопе.

М. Б. Фальк
9 августа
1929 года
Из поезда
Марсель—
Париж

Дорогая мама,

Сегодня я возвращаюсь в Париж. Пишу письмо в поезде. Мое пребывание на Корсике пошло мне определенно на пользу. Я порядочно похудел — это ведь моя поправка. Очень за тебя рад, что ты будешь на Кавказе. Тебе это очень помогает. Проездом я на /полтора/дня остановился в одном маленьком городишке — Arles. Это тот город, где жил и умер великий и несчастный Ван-Гог. Но я был разочарован — на картинах у него этот город красивее, чем в действительности. Он очень интересен в смысле старины — это маленький Рим. Там сохранились почти целиком колоссального размера, но очень похожие на римские, развалины театра, остатки форума и большое римское кладбище.

Переезд из Корсики в Марсель был по очень бурному морю. Могу похвастать, что я был один из тех редких пассажиров, которые не болели. Вспоминал по этому случаю о тебе. Ты вряд ли поехала бы на эту Корсику.

Я написал там 5 пейзажей и два портрета. Но все это не очень серьезные работы, скорее больше наброски.

М. Б. Фальк
Август
1929 года
Париж

/.../

Последняя неделя здесь страшно жаркая. В тени 35°. Все как безумные от жары. А я ничего! Это последствия Корсики. После тамошнего африканского зноя мне здешняя температура кажется весьма приличной.

/.../

Я напутал адрес Мильмана — не 128, а 248. Портрет с него я написал. Не думаю, что тебе бы он понравился. Довольно удачно получилось его страдающее лицо. А на это вряд ли станешь с удовольствием смотреть!

54. Чеснок. 1935



/.../

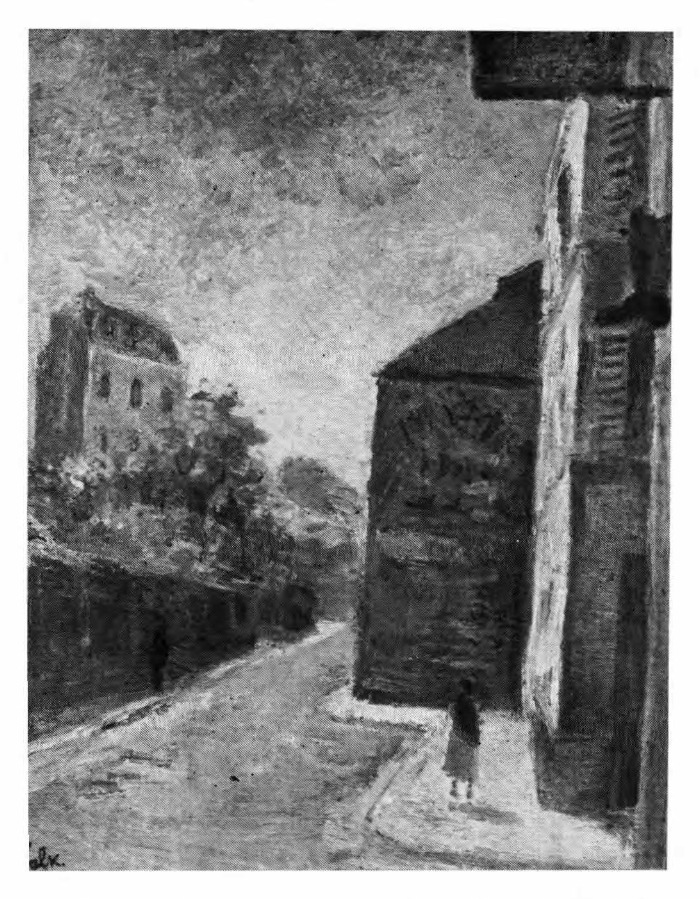
В том номере, где я живу, имеется небольшая газовая плитка. И представь себе, я хоть раз в день сам себе еду делаю. Здесь это очень просто. В лавках продается всякая зелень, уже сваренная, ее только нужно разогреть. Вот, например, расскажу сегодняшний завтрак: один фунт томатов сырых, фунт груш. Потом жареная картошка, бобы и рисовая каша. Здесь столько зелени и фруктов, что очень легко быть вегетарианцем. Но только дома. В ресторанах мало зелени и очень невкусно /все/ сделано./.../

М. Б. Фальк
13 октября
1929 года
Париж

Недавно я заходил к Мильману. Как раз в тот день он получил после 12-летнего перерыва письмо от своих братьев. Можно сказать, что на этот раз я был его доброй феей. Ведь благодаря мне у них опять восстановилась связь. У него исключительно удачная жена, особенно в смысле его болезни. У нее почти всегда доброе, легкое настроение. Прямо удивительно, как это она не падает духом при их тяжелых обстоятельствах. Теперь окончательно и бесповоротно выяснилось, что все последние надежды на какое-либо улучшение потеряны. Только одно

остается ему пожелать — чтобы его жена его пережила, в противном случае для него наступает безвыходное положение. Доктор, который лечит его, осмотрел меня и прописал мне очень строгий режим. Он нашел, что мне абсолютно нельзя быть таким полным, что моя полнота нездоровая. Я с лета добавил 12 фунт/ов/. А нужно еще 20 фунт/ов/ уменьшить. Сейчас во мне 5 пудов и 10 фунтов, он приказал довести до 4 пудов 30 фунт. Вначале похудение легко пошло, а теперь дальше не двигается. Не только мясо нельзя есть, но также и рыбу. Зато каждый день 1—2 яйца, но не более. Совсем воспретил шоколад. Оказывается, что возбуждает нервы. Фрукты — как можно больше. Кислых яблок нельзя. Хлеб нельзя, вместо него сухари. Конечно, овощей во всяком виде. Спаржа воспрещена. Каждый день немного сыра. Конечно, вино, уксус, горчица, перец абсолютно нельзя, даже соли поменьше. Томаты так же не полагается. Пить всяких жидкостей не более 4 стаканов в день. Сюда включается и суп. Это режим для ревматиков и подагриков. Думаю, что он и для тебя полезен будет. Первое время я порядочно ослабел,

55. Пейзаж с сапогом. 1935



а теперь привык и, наоборот, значительно лучше себя чувствую, чем раньше. Муне нужно тоже об этом подумать. Ведь он значительно тяжелее меня, а я в его годы больше 4-х с половиной пудов никогда не весил. Вообще это большой предрассудок считать полезным много есть. Организм чересчур много энергии тратит на переваривание и усвоение пищи. Очень вредна частая еда понемногу. Организм при каждой еде выделяет желудочный сок, а если это часто, то приводит к изнурению [23]./.../

23
Фальк уехал из Москвы с осложнением от острого суставного ревматизма и в Париже безрезультатно обращался ко многим докторам. Режима, предписанного данным доктором, он потом придерживался всю жизнь.

М. Б. Фальк
Не позднее
21 октября
1929 года
Париж

/.../Мне здесь одному иногда довольно тоскливо. Правда, у меня здесь много хороших друзей. Но все-таки многие друзья не заменяют одного близкого человека. Особенно хорошие отношения у меня с семьей бедного Мильмана. Теперь окончательно выяснилось, что он абсолютно безнадежно болен./.../

Париж опять зажил художественной жизнью. Художники после лета съехались, открываются выставки. Я тоже этим довольно занят. На днях открывается выставка с громким названием — сверхнезависимые [24]. Я приготовил для нее 6 вещей, много сейчас занят рамами. Здесь на это обращают внимание — приходится искать, чтобы были хорошие и дешевые, а это, как всегда, нелегко.../.../

24
Первая выставка союза художников «Сверхнезависимые» («Les Surindépendents») состоялась в Париже с 20 октября по 25 ноября 1929 года. Фальк выставил шесть работ под девизом «Живопись» («Peinture»).

М. Б. Фальк
13 ноября
1929 года
Париж

/.../Я вчера снял мастерскую, намерен несколько месяцев очень серьезно поработать. В гостинице последнее время было невозможно. Вот мой новый адрес: 28 Rue Michal, Paris 13. Мастерская хуже прошлогодней, но для меня одного чересчур уж хорошая. Состоит из 2-х комнат — одной для жилья, другой для работы. Расположена она в такой грязной и бедной уличке, какие и в Москве нечасто встретишь. Но зато она значительно дешевле прошлой; а главное, что свет для работы неизмеримо лучше, чем в прошлогодней./.../

Р. В. Идельсон
Зима
1929 года
Париж

/.../Кончил свой красный натюрморт. Не очень хорошо, конечно, можно и нужно еще гораздо лучше, но если сравнить с прошлогодними «Лимонами» [25], то, я думаю, что /есть/ очень значительное улучшение. Чем дальше, тем мне яснее, какой омертвелый процесс происходил со мной.

Я думаю, что наиболее вредна была для меня моя административная деятельность, когда я деканствовал. 26/-ой/ год в моей живописи дал мне наиболее слабые, бестемпераментные работы. Сейчас я собираюсь написать несколько картошек на желто-сером фоне [26]. Как видишь, меня сейчас интересуют однородные цветовые соотношения./.../

25
«Красный натюрморт», написанный в Париже, был уничтожен в 40-х годах Фальком, которому был нужен холст для новой работы. Очевидно, та же участь постигла и «Лимоны».

26
Написал ли Фальк в Париже натюрморт с картошкой — неизвестно. Но впоследствии он возвращался несколько раз к этому мотиву. В 1955 году он написал свой программный натюрморт «Картошка» (х., м.). Картина находится в частном собрании в Москве.

Бхутеин
1929 год
Париж

Дорогие товарищи!

Очень прошу Вас помочь мне в продлении отпуска. Дело в том, что на самом деле состояние моего здоровья настолько надорванное, что я не могу в настоящее время считаться рабочей силой. Это мне очень вредит и в парижских делах. Здесь нужно проявлять колоссальную энергию, а вместо этого я вынужден ежедневно по полдня лежать. Поэтому и организация моей выставки становится возможной только к весне.

Я в Париже в первый раз. И должен сказать, сильно разочарован. Здесь определенный упадок искусства. Особенно если сравнивать с теми французскими мастерами XIX века, которые висят в здешних музеях. По тем вещам, которые видишь в Москве, получаешь весьма слабое представление об их громадной силе. Были «старые великие мастера», а это «новые великие мастера». Я думаю о Жерико, Делакруа, Курбе и Мане. Но то, что сейчас делается — это скорее игра в игрушки, чем работа, чем жизнь в искусстве. Но, правда, нужно признаться, что иногда, и даже сейчас изредка, встретишь такие полотна, по которым видно, что былая пластическая мощь еще существует. Например, есть такой прекрасный мастер, как Segonzac. Глядя отсюда на наших московских художников, они представляются мне гораздо сильнее и доброкачественнее, чем до поездки сюда./.../

Жму руку. Р.Фальк

/Письмо в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 1, ед. хр. 2592./

Р. В. Идельсон
17 января
1930 года
Париж

/.../

Сегодня открылся «Салон независимых»[27]. Вот где не следует выставляться! Такая масса гадости в этом году выставлена, что страшно делается. Из художников получше почти никто не участвует. Ни Ларионов, ни Боберман, ни Шаляпин, ни Мене-Катц и т. д. Повесили меня очень хорошо. Но соседство сверхжуткое! Хотя, с другой стороны, думаю, что, может быть, это и не бесполезно — через все парижские этапы пройти. Все это дает большой житейский опыт.

Зато есть сейчас в Париже другое событие, совершенно замечательное. Большая выставка Сезанна. 50 работ выставлено. Есть такие, такие прекрасные, какие еще никогда видеть не приходилось. Одна — «Мальчик в красном жилете». Это так хорошо, что лучше в этом роде быть не может. В этой вещи есть то, что у него нечасто бывает. Какое-то великолепное сверкание чистых красок. Выставка эта опять мне показала — в каком тяжелом болезненном состоянии сейчас современное искусство находится. Горек путь художника теперь. Особенно, если он не слеп и не самовлюблен.

Ты не можешь себе представить, какая сейчас у меня славная мастерская. Она по форме такая хорошая, что большое наслаждение в ней просто сидеть, даже ничего не делая. Это уже на мне сказывается, мне стало нравиться немного раньше домой приходить.

/.../Сегодня утром похоронили Мильмана. Его сожгли. Я был в крематории. Мне это больше нравится, чем обычные похороны в земле./.../

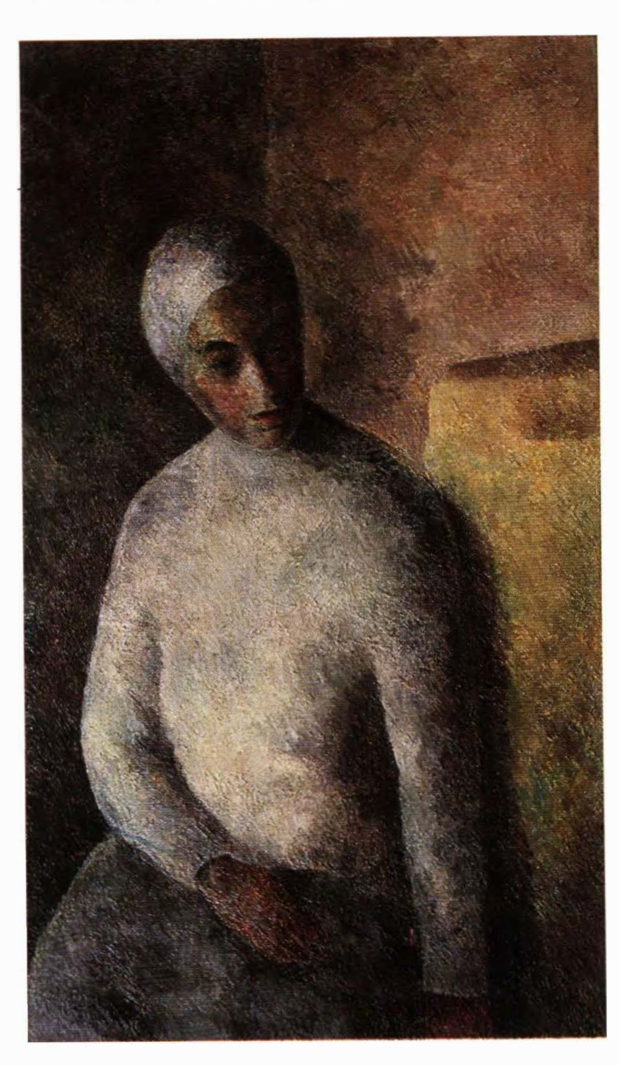
27
Выставка «Салона независимых» («Les Indépendents») открылась 21 октября 1929 года. Фальк выставил там 8 вещей под девизом «Живопись» («Peinture»).

Р В Идельсон
1929—
1930 (?)

/.../Это очень правильно, что ты начала писать белые работы. В конце концов ведь белое самое цветное. Я сам редко ощущал такое удовольствие от цвета, когда писал именно твой белый портрет [28]./.../

28
«Женщина в белой повязке».
1923 Х., м
ГТГ

56. Женщина в белой повязке. 1923



М. Б. Фальк
3 февраля
1930 года
Париж

/.../Мои работы в Салоне Независимых [29], как мне передавали, в двух газетах очень хвалили, но не по моему адресу. У меня здесь есть однофамилица, художница Нора Фальк [30]. И вот уже на второй выставке ей приписывают мои вещи. Она здесь живет около 20 лет и ее критики больше знают, чем меня. /.../

/.../Вообще французы во многих отношениях производят на меня двойственное впечатление. С одной стороны, эта страна очень большой, талантливой культуры; масса замечательнейших изобретений, открытий здесь сделано. А с другой стороны — почти половина Парижа не имеет канализации. Телефонное сообщение страшное; в смысле домашней гигиены средние французы прямо чудовищны; грязь в ресторанах прямо первоклассная. Я все-таки думаю, что страна находится в упадке...

Изредка я бываю на концертах. Парижане очень немузыкальный народ, и программы редко бывают хорошие. Обыкновенно даже очень хорошие музыканты составляют /программы/ для Парижа по-особому легкомысленно На днях дают концерты Розенталь, Зауэр. Петри здесь выступал абсолютно без успеха. Очень здесь нравится Бакхауз. Мне самому очень понравился один французский пианист — Казадезюс. Был я на двух мессах: одной — Johannes Passion [31] Баха и мессе Генделя. Первая вещь одна из самых моих сильных переживаний в жизни! Сам я эту зиму не играл. Та знакомая, с которой я в прошлую

57. Эскиз к картине «Женщина в белой повязке». 1923



29
«41-me Exposition société des Artistes Indépendants au Grand Palais des Champs-Elysées du 17 Janvier au 2 Mars inclus».
«41-я выставка Общества «Независимых художников» в Гран-Пале с 17 января до 2 марта включительно.
Фальк (Роберт) № 1372 — живопись — 700 фр.
№ 1373 — живопись — 1500 фр.».

30
Фальк Нора — скандинавская (?) художница, выставлявшая в 30-е гг. свои картины в Париже. Во избежание путаницы Фальк стал подписывать свои работы: Robert Falk, R. Falk, R. F.

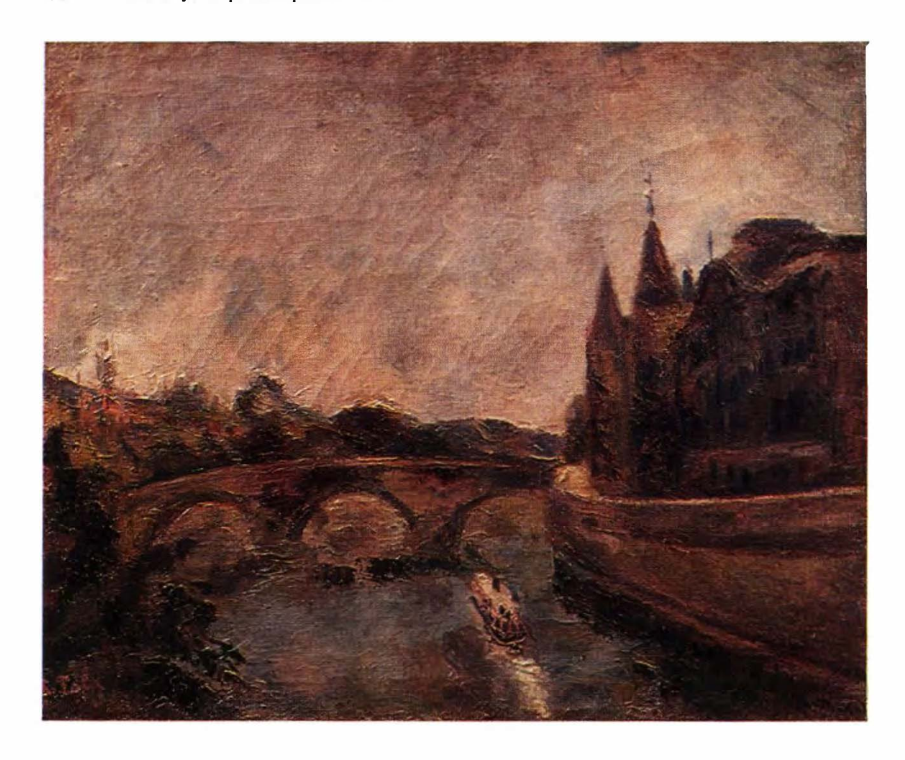
31
«Johannes Passion» — оратория «Страсти по Иоанну» И. С. Баха

зиму довольно часто в четыре руки играл, очень занята. Но я думаю, что это даже лучше, а то чересчур увлекаешься и это мешает живописи./.../

М. Б. Фальк
Весна
1930 года
Париж

/.../Пишу я почти исключительно улицы Парижа, но не тот Париж, который все любят, знают. Не Большие Бульвары, не грандиозные площади, перспективы. Нет, наоборот! — серые, бедные улицы, мрачные дома, пустыри

58. Мост у старой тюрьмы. 1946



и т. д. И нахожу в этом большую для себя прелесть и поэзию. Мне кажется, что это мой настоящий жанр. Тем более, что он больше всего нравится и понимающим людям. Думал я немного попутешествовать, но передумал и решил лучше еще некоторое время писать мои парижские улицы./.../

М. Б. Фальк
Май,
1930 года
В поезде
(на Ниццу)

/.../Из окна открываются чудные виды; многое чрезвычайно напоминает Крым. Но Прованс, там где жили Сезанн и Ван-Гог, еще лучше.../.../

Я опять реабилитирован — Бернхейм у меня взял 5 холстов и ни одной акварели. А то я в последнее время решил, что акварели — мое настоящее призвание./.../

Скажи Ел/изавете/ Серг/еевне/, чтобы она не беспокоилась материально [32]. В течение лета я смогу прислать ей несколько сот рублей./.../

32 До приезда в Париж Валерика (сына) Фальк систематически высылал его матери Е. С. Потехиной, своей первой жене, деньги на содержание сына.

М. Б. Фальк
30 мая
1930 года
Париж

/.../Завтра я уезжаю из Ниццы, пробыл я это время здесь и с удовольствием и с пользой. Нечего говорить, какое для меня удовольствие было — встреча с девочкой [33]. А польза была та, что я отдохнул и все-таки успел кое-что из здешних видов написать./.../

Старик [34] очень трогательный. Всем доволен и только одна забота — о своих близких./.../

33 Дочь Фалька, Кирилла Фальк.

34 Константин Сергеевич Станиславский, тесть Р. Р. Фалька во втором браке (с Кирой Константиновной Алексеевой).

Р. В. Идельсон
31 мая
1930 года
Поезд
(на Париж)

/.../Конечно, встретил К/онстантина/ С/ергеевича/ [35]. Он продекламировал монолог из «Уриэль Акоста». Как ничтожны после этого показались мне все «гениальные идеи» Алексея. Какая плоская, пошлая психика у потребителей этого искусства. Каждое слово может стать замечательным, полным, властным, но эти слова идут из того запаса душевных сил, которые бывают у некоторых исключительных людей...

Проездом сюда останавливался на несколько часов во Франкфурте. Это совсем необыкновенный город. Старая часть его так изумительно романтична, как немецкие сказки, как Гофман...

Мне попался номер «Искусства», где напечатана статья Эфроса о художниках Еврейского театра [36]. Ты ее читала? Ты нарочно, наверное, мне ничего об этом не писала. Такой злобности с его стороны по отношению ко мне я все-таки не предполагал. Чем я ему так уж досадил? Ну, а может быть, и на самом деле так не нравлюсь./.../

35 К. С. — Константин Сергеевич Станиславский. Фальк навестил Станиславских в Баден-Вейлере, сделав перерыв в работе над постановкой пьесы К. Гуцкова «Уриэль Акоста» в «Габиме».

36 А. Эфрос. Художники театра Грановского. — «Искусство», 1923, № 1.

Р. В. Идельсон
Май
1930 года

/.../По-прежнему хорошо мне беседовать со стариком, он все такой же обаятельный.

/.../Пишу здесь, но еще не вошел в работу. Свет здесь совершенно иной, чем на Корсике, и глаз еще не приспособился. Живу я в маленькой гостинице рядом с садом, где моя дочка обретается. Маленькая, вся беленькая комната с видом на горы. Сейчас я лежу в постели, в окно видны эти горы и оливковые деревья. Воздух особенно легкий, особенно это ощутительно после Парижа./.../

Э. Р. Фальку
24 июня
1930 года
Париж

/.../Все более и более я становлюсь парижским жителем, вернее не жителем, но и художником. И все более мне кажутся наивными мои первоначальные представления о способах и возможностях здешней художественной карьеры. Тут большую роль играло то, что я никак в достаточной мере не мог себе представить, что я, такой известный и значительный художник в Москве, не получу и здесь, в Париже, сразу хоть некоторую солидную известность. Но человек имеет много иллюзий. Нет — каждый шаг здесь нужно отвоевывать, стиснув зубы. А если ты хоть самый маленький успех имеешь, то художественная братия к тебе воспылает неописуемой злобой и средства она пускает в ход, чтобы тебе повредить, самые иногда неожиданные. Мне кажется, что я оказался более устойчивым, чем сам ожидал. И те неудачи, которые неизвестны для всякого нового художника здесь, не валят меня с ног. Много тут помогает мой злополучный пессимизм; я всегда готов ожи-

дать нехорошее вместо хорошего. Поэтому мало разочарований. Итак, скоро два года, как я здесь воюю. Как охарактеризовать мое положение? Выражаясь языком военных телеграмм, «сижу на передовых позициях, зарывшись в окопы, но в атаку сам еще не перехожу»./.../

Сейчас здесь гастролирует театр Мейерхольда. Он пользуется несравненно большим успехом, чем Таиров. К чему я и сам вполне присоединяюсь./.../

М. Б. Фальк
Лето
1930 года
Париж

/.../Сейчас здесь лето в полном разгаре, и, пожалуй, не очень приятное. Как во всяком большом городе, а в Париже в особенности, летняя жара, раскаленная мостовая, запах бензина от бесконечного количества автомобилей, заставляют мечтать о жизни в маленьком провинциальном городишке, а я уже с детства завидовал детям, живущим в маленьких городах. Помню я свою поездку в первый раз, когда мне было 10 лет, в Покров. Как мне там все замечательным показалось — и деревья, и лошади, и курицы, и утки во дворах, а главное — это близость лесов и полей в 5—10 минутах от дома. Эти детские вкусы сохранились у меня и до сих пор.

Недавно я закончил портрет одной немолодой дамы, к большому ее удовольствию. Она полная и рыхлая, а я ее сделал средней толщины, с мечтательным выражением и на 25 лет моложе. Вот видишь, жизнь научила меня, наконец, как нужно льстить, когда пишешь женский портрет. Сейчас я пишу одного молодого индуса. Он сингалезец с острова Цейлон. Этот тип более негроидный, чем настоящие северные индусы. Как модель, он очень интересный. Высокий, исключительно тонкий, весь гибкий, извивающийся. Коричневый цвет лица, сине-черные волосы, громадные глаза [37]...

Мировой экономический кризис очень тяжело отразился на жизни художников. Еще год тому назад невозможно было ателье достать, а теперь на каждом шагу есть объявления. Масса /художников/ уехала, но я тем более должен быть доволен, что, несмотря на такое неблагоприятное время, совершенно удовлетворительно существую./.../

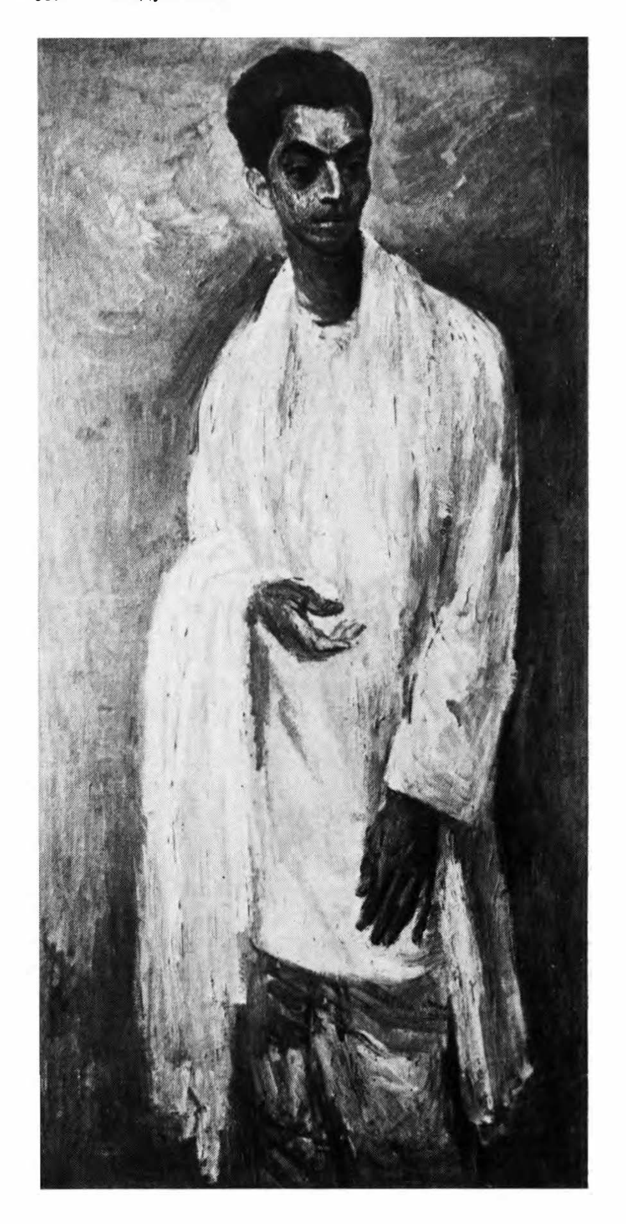
37
«Индус». 1930. Х., м. Портрет находится в частном собрании в Ленинграде.

М. Б. Фальк
Осень
1930 года
Берлин

/.../Конечно, работа моя нелегкая [38]. Это уже неизбежная участь. Алекс/ей/ Мих/айлович/ на этот раз во всех отношениях очень мил и никакой эксплуатации тут нет. Работаю я, правда, с 10 утра до 10 вечера. Приходится не только все рисовать, но и за всем следить, за каждым париком для актера, за каждым бантиком на костюме. Алекс/ей/ Мих/айлович/ сейчас уехал, и я живу один в большой квартире из 5 комнат. Это мне нравится. В этом отношении я противоположность тебе. Мне нравится одному быть./.../

38
Оформление постановки «Уриэль Акоста» К. Гуцкова в театре «Габима», гастролировавшем в то время в Берлине. «Габима» — театр-студия в Москве, ставившая пьесы на древнееврейском языке.

59. Индус. 1933



Р. В. Идельсон
1930 год
Берлин

/.../Главный элемент декорации[39] — это вещи; например, в синагоге — канделябры Айрон-Кадиш[40]. На балу — люстра, два кресла и т. д. Это, конечно, способ, по которому я еще ни разу не работал. Мне было бы даже интересно конструктивно-декоративно эти предметы разрабатывать. Ну тут есть одна беда — это мой помощник. Он настолько ничего не понимает в моих требованиях, что приходится мне самому клеить, резать, крутить жесть, проволоку./.../

39
Речь идет об оформлении пьесы К. Гуцкова «Уриэль Акоста» в театре «Габима».
40
Айрон-Кадиш — поминальная молитва. Здесь — поминальные свечи.

Р. В. Идельсон[41]
1930 год
Берлин

Как все приезжие, я устремился в колоссальный универсальный магазин K.D.W.[42].

Проходя по многочисленным его отделениям, я вдруг попал в отделение игрушек. Более половины этажа было занято этим отделением. Богатство и разнообразие материала настолько меня поразило и очаровало, что я забыл о всех своих покупках и на долгое время задержался среди игрушек.

С завистью смотрел я на детишек и думал: «Почему я опять не маленький мальчик, почему не могу оказаться действующим лицом среди этого фантастического детского мира». Но чем дольше бродил я среди этого богатства, тем больше во мне появлялось чувство какой-то досады и неудовлетворенности.

Я попытался разобраться в своем состоянии и вот к каким выводам я пришел: игрушка в Европе умирает.

Вспомнил я свое отношение к игрушке в детстве. Для меня это был предмет, который вызывал во мне творческий, активный процесс, он реализовал посредством воображения мои представления о жизни.

Такая игрушка должна быть с простыми, но выразительными формами, окраска ее должна была веселить сердце и глаз ребенка своими чистыми и яркими тонами. Я сказал бы, что настоящая игрушка должна быть до некоторой степени примитивна и быть в своем роде художественным произведением. Игрушка — это как бы театр для ребенка. Вокруг нее он разыгрывает свои импровизированные пьесы.

Современная европейская игрушка стремится дать точное повторение предмета. Чем технически совершеннее игрушка, тем более приближается она к типу точной модели — машины, дома, животного, человека и т. д.

Поэтому при подходе к ней следует забыть о понятии «игрушка», а смотреть на нее скорее как на чрезвычайно полезное пособие для овладения техническим строем современности.

Вот такая техническая игрушка наиболее богато представлена в магазине K.D.W. Бесчисленное количество железнодорожного хозяйства. Большие американского типа паровозы, чуть ли не в метр длиною с электрическими двигателями. Пассажирские, товарные, почтовые, санитарные вагоны всех европейских систем, железнодорожные постройки, мосты, семафоры, станционные сторожки, осветительная железнодорожная сеть — все есть, вплоть до станционных уборных. От подобных игрушек, стоящих иногда несколько тысяч марок, можно спуститься к самым деше-

41
Письмо это написано по просьбе Раисы Вениаминовны Идельсон, которая собиралась сделать сообщение в Музее игрушки.
42
K.D.W. — Kaufhaus des Westens — «Универсальный магазин Запада»

вым, сделанным из жести. Двигателем у них служит обыкновенный пружинный завод. Отличие их от дорогих — большая непрочность, неряшливость штампованной выделки. Так же богато представлены, как и железнодорожный состав, автомобили, автобусы, трамваи. Кроме автомобилей-игрушек, есть еще настоящие детские автомобильчики с электрическим аккумулятором, дающим возможность проехать около 100—150 метров со скоростью 20 км в час. Стоимость их 600—900 марок. Область машинной игрушки поистине безгранична. Паровые и электрические двигатели, динамо-машины представлены в самых разнообразных типах. Такое впечатление, что подобными игрушечными моделями можно смонтировать целый миниатюрный заводик.

Большое восхищение детей вызывают пожарные обозы, насосы, раздвижные лестницы. Вся необходимая аппаратура дает возможность затушить настоящий пожар из нескольких лучинок. Конечно, привлекают внимание аэропланы, цеппелины, но в воздухе это вообще не держится, а если они и приспособлены для воздушного движения, то очень ненадолго. Эти игрушки весьма ломкие.

Зато в корабельном отделе наряду с большими пассажирскими пароходами, броненосцами внимание детей особенно привлекают подводные лодки, которые на самом деле могут некоторое время продвигаться под водой.

Далее идут маленькие телефонные аппараты, пишущие машинки, дающие возможность маленьким пальчикам выстукивать настоящий шрифт. Миниатюрные граммофоны, кинопроекционные фонари — все это отличается от настоящих, неигрушечных, большой упрощенностью конструкции и смехотворной дешевизной. Но, конечно, и продукция этих дешевых маленьких аппаратиков настолько слаба, что нужно детское воображение, чтобы почувствовать от них удовлетворение.

Чем дальше продвигаешься между такими прилавками, засыпанными, заваленными грудами игрушек, тем более теряешь ощущение «игрушечности». Скорее появляется ощущение, что находишься в музее быта, в музее современной буржуазной культуры. Начинаешь понимать, что нечего самую игрушку винить за ее упадок, а что виной этого является общее огрубление европейского быта, его штампованного вкуса, его мещанской роскоши.

Вот передо мной кукольные дома, кукольные квартиры, кукольные комнаты. Опять все здесь, как у «больших» — те же занавески, те же умывальники, ванные комнаты, те же гардеробы, заполненные малюсенькими платьицами. Кухни, гаражи, конюшни — все это выработано с абсолютной точностью. Но скучно представить себе ребенка, заполняющего своими маленькими людьми, куклами, эти жилища. Какая тут должна происходить пошленькая, серенькая жизнь.

Несколько полок заставлены торговыми лавками, лотками, магазинами самых разнообразных товаров, начиная с книжно-писчебумажных и кончая аптеками и всевозможными съестными. У этого рода игрушек, как это ни странно, встречается большая фантазия, свободная выразительность, условность. Хочется сострить и сказать, что, по-видимому, европеец еще способен переживать поэтиче-

ский жар, когда вступает в коммерческую сферу. Эти лавочки часто похожи на разукрашенные балаганчики: яркие, веселые вывески, причудливой формы прилавки, миниатюрные продукты, настоящие малюсенькие конфеты из шоколада, овощи и фрукты, сделанные из марципана, — все это опять заставляет радоваться глаз и за все время выставки первый раз дает ощущение театрального события.

Теперь перейдем к людям, населяющим эти дома, торгующим в этих лавках, т. е. к куклам. Тут же, в самом начале хочется сказать, с какой тоской вспоминаются наши московские тряпочные куклы, сделанные руками студенток Вхутеина. Сколько в них, сравнительно с этими немецкими куклами, веселого юмора, характера и даже человечности.

Голова здешних кукол сделана преимущественно из небьющейся массы. Туловище обыкновенных недорогих кукол, как и в старину, из папье-маше. Более ценные, мягкие куклы сделаны из различных материалов, начиная с простого бумазейного, кончая лайкой. Для большей иллюзии у некоторых пальцы выработаны из резины. Часто как материал употребляется целлулоид. Никаких технических усовершенствований против довоенных кукол я не заметил. Так же двигают они своими членами, так же закрывают и открывают глаза, так же произносят «папа, мама». Очень распространены куклы — новорожденные бэби, с кривыми ножками. Большой популярностью пользуются куклы, выпущенные под фирмой Кэтэ Крузэ. Куклы эти претендуют на характерность. Но в них все так же неприятно преобладает черта внешнего натуралистического правдоподобия. Цена их очень высока, и я считаю их успех незаслуженным.

По-прежнему большую любовь детишек вызывает мягкое плюшевое зверье. Собачки, мишки, обезьяны, пичуги и т. д. Выделяются они от размеров натуральных до величины почтовой марки. Исполнены все с большим техническим совершенством. Конечно, эти игрушки для детей самого маленького возраста. Вообще нужно тут заметить, что тот род игрушки, который вырабатывается для употребления самого младшего круга покупателей, сохраняет еще в себе черты настоящей игрушки. Например, совершенно очаровательные изделия из дерева самого мельчайшего размера. Совсем выработанные макетики — комнаты — деревушки, горные пейзажики со всеми их обитателями помещаются в одной спичечной коробке. Все это с такой любовью вырезано и окрашено с подлинным художественным чутьем. Но тут уж мы подошли к области народного кустарного творчества. Есть еще такие места в Германии, например, Шварцвальд, где кустарная резная игрушка из дерева и кости достигает высокого совершенства. Некоторыми своими чертами она напоминает изделия кустарей Троицко-Сергиевского района. Та же простота, выразительность, делающая подчас из простой игрушки настоящее произведение деревянной скульптуры. К сожалению, отдел именно подобного рода в K.D.W. — небогатый.

Прежде чем кончить, я коснусь еще одного отдела — военного.

Когда сравниваешь физиономию довоенной немецкой улицы и теперешнюю, то бросается в глаза одна осо-

бенность. Города были тогда переполнены военными мундирами. Через каждые десять шагов можно было встретить лейтенанта, с презрением оглядывающего штатских через свой монокль. Сейчас же редко-редко промелькнет незаметная форма солдата того немецкого войска, которое сейчас существует в Германии. Раз присутствие военщины в стране почти незаметно, то можно было предположить, что интерес ребенка к военным играм и предметам сильно

60. Сцена из спектакля И. Л. Переца «Ночь на старом рынке» в Госете. (Костюмы и декорации Р. Р. Фалька). Фотография



упал. Чтобы проверить свое предположение, я обратился к продавщице за нужной информацией. Но ответ ее был для меня весьма неожиданным: нет — большой интерес среди всех игрушек вызывает именно военная игрушка. С каждым месяцем спрос на нее растет. Чтобы проиллюстрировать свои слова, она выложила передо мной на прилавок многочисленные коробки с самыми разнообразными частями войск всех стран мира. Но главный интерес сосредоточивается на артиллерии. Каких только пулеметов и пушек я здесь ни нагляделся. Большие крепостные и осадные орудия с железнодорожной и автомобильной тягой, горные пушки на лошадях, собаках, /выделанные/ с той же точностью и правдоподобием, как и технические, машинные игрушки.

И вот, побродив несколько часов по этому миру вещей, которыми дети пользуются, чтобы играть во взрослых, я вышел совсем с другим чувством, чем вошел сюда.

Стало казаться, что здешнее общество пользуется игрушкой, чтобы обуздать фантазию, непосредственность ребенка, еще не порабощенные машинами, для того чтобы привить ему те вкусы и наклонности, которые сделают его в будущем послушным орудием его целей и его законов. /.../

Р. В. Идельсон
1930 год
Париж

/.../Продолжаю я это письмо в замечательном месте. Во Friedrichs Museum [43], в одной из комнат Рембрандта. Здесь полная перевеска, большие три комнаты заняты, всего 32 вещи.

Сижу перед портретом Хендрикье Стоффельс. И вижу, что много общего между вами. Такая же теплота и душевность в глазах и во всем лице, — любимая, /это/ ты. А пришел я сюда по следующему делу. Для одной из моих декораций мне нужен задник [44]. Я решил написать голландское небо, немного воды и затуманенные силуэты кораблей. Вот я и рассматриваю материал. Но вместо дела застрял перед Рембрандтом.

В конце концов мне нужно Алексея во многом похвалить. Планировка масс местами сделана прекрасно, но и отдельные фигуры, два-три человека иногда прямо, как в картине вкомпонованы. Но он совершенно не умеет с актерами работать. Ничего он не может в них вызвать. И вот я занимаюсь контрабандой — /.../ с некоторыми из них немного занимаюсь и должен сказать, что результат совершенно очевидный. Нюансы жеста, голоса Алексей пока совсем не видит и не слышит. А я, могу похвалиться, довольно интенсивно это ощущаю. Тут, конечно, сказывается мой старый педагогический навык./.../

43
Friedrichs Museum (Фридрихс Музеум) — ныне Государственный Музей в Берлине.

44
Задник для оформления спектакля «Уриэль Акоста».

М. Б. Фальк
Осень
1930 года
В поезде
из Баденвейлера
в Берлин

Опять пишу тебе письмо, сидя в вагоне, так что должна меня извинить, если на моем почерке будут иметься последствия вагонной тряски. Я сделал пятидневный перерыв и поехал навестить Кириллочку.

/.../Баденвейлер очень хорошее место для отдыха, правда, очень скучное, но для нервов это хорошо, так что я даже за несколько дней успел определенно отдохнуть.

Я уверен, что тебе бы особенно понравилось в таком месте. Масса прекрасных прогулок. Леса изумительные. Воздух всегда прохладный, чувствуется близость Альп./.../

Р. В. Идельсон
Декабрь
1930 года
Берлин

/.../Вот и прошла премьера. Конечно, я рад — рад, что вся эта бесконечно усложнившаяся, затянувшаяся история кончилась. По этому случаю я вчера лежал целый день, чтобы себя вознаградить за бессонные ночи последних недель. Несмотря на то, что моя работа получилась максимально эффектная, вряд ли это здесь может вызвать особые последствия; дело в том, что здесь на самом деле ни публика, ни пресса не допускают той большой роли художника в театре, которую он в моск/овских/ театрах имеет. То, что мое имя упоминается, считается уже очень большим успехом. Работа Алексея прекрасно-техническая. Глаз его очень и очень развился. На самом деле то, что ему дает художник, он великолепно понимает и использует. Прекрасно ставит танец. Очень чуток к музыке. Но,

но ... с актерами ничего но может сделать. Не понимает он совсем психологические процессы у людей. Примитивное у него самого состояние в некоторых областях. Если бы не было это смешно, то я бы индивидуально мог бы за него с актерами работать; на самом деле я это скрыто кое с кем делал и очень многого достиг./.../

61. Эскиз декорации к спектаклю «Путешествие Вениамина III» по Менделе Мойхер Сфориму в Госете.



М. Б. Фальк
Ноябрь
1930 года
Париж

/.../Может быть, у меня немного мрачное настроение по двум причинам: во-первых, фурункулез взял у меня массу сил и денег (на лечение)... А вторая причина некоторой моей мрачности — это колоссальная депрессия на здешнем художественном рынке.

Американский кризис перекинулся в Европу. Не говоря уже об Англии и Германии, где положение финансовое очень плохое, но и здесь был большой биржевый крах. Например, один богатый собиратель картин в один день потерял 170 млн. франков. Правда, мне нечего особенно «нос на квинту класть»; кажется, что через некоторое время опять предвидится новая театральная работа [4] /.../

45
Была договоренность о театральной постановке в театре Э. Пискатора, который познакомился с Фальком на спектакле «Габимы», но осуществлена она не была из-за событий в Германии.

М. Б. Фальк
Осень
1930 года
Париж

/.../Моя постановка имела бы еще больший успех, если бы театр остался в Париже подольше [46]. Он всего шесть раз показал спектакль. Так что мало народу успело его увидеть. Да и время было на редкость неудачное — совпало с выборами в Рейхстаг. А в Германии сейчас главный интерес — политический. Ни у зрителей, ни у прессы сейчас нет поэтому особо горячего увлечения театральными событиями./.../

46
Фальк напрасно жалуется на отсутствие интереса публики и прессы к гастролям «Габимы» в Германии и во Франции (октябрь — декабрь 1930 года). В архиве Фалька в сохранившихся вырезках из газет того времени даются подробные разборы постановки, причем почти во всех рецензиях имеются чрезвычайно положительные отзывы о работе художника.

Р. В. Идельсон
1930 год
Париж

/.../Читал Эвино письмо. И как тебе ни странно покажется, мне очень от него грустно стало. Много нездорового я в нем почувствовал. Идея ее театра интересна [47]. Но я нахожу, что не для театра, как принято называть, драматического, а для театра в каком-нибудь Луна-парке.

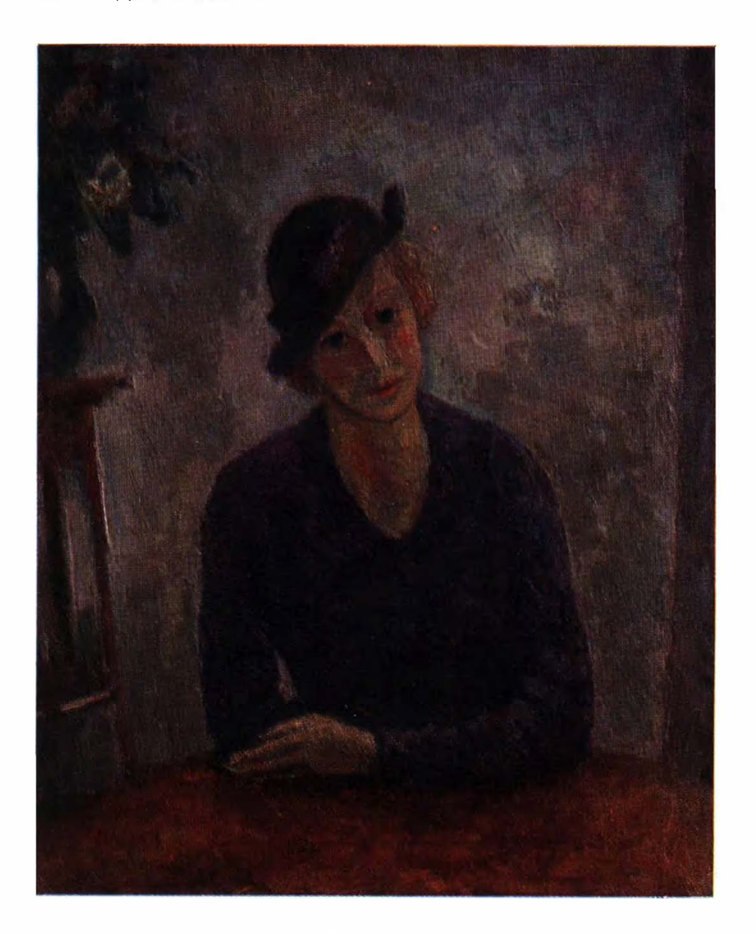
47
Идея театра Евы Павловны Розенгольц (см. прим. 66) была изложена в статье, написанной ею совместно с Р. В. Идельсон «Театр ближайшего будущего» (к проблеме театра в социалистическом городе) — «Революция и культура», 1930, № 13/14

Мне все-таки представляется, что основное участие зрителей в театре, это как можно более повышенное участие, сочувствие тому, что на сцене происходит, а не личное вмешательство в актерскую работу. Но для какой-то грандиозной игры, веселого бега, для хохота, всяких неожиданностей такое здание великолепно. Особенно, я думаю, этот театр с раздвижной сценой будет замечателен для больших уличных манифестаций. Все-таки главный вопрос — технический: конструкция такого здания. С этого придется начать — с постройки макета, модели. Например, очень трудно разрешить проблему, чтобы за сценой раскрывались /стены/, а сзади появлялась городская площадь. Конечно, убрать стену не трудно, можно, как Эва пишет, посредством руло, можно ее в люк спустить, и еще разные способы найдутся. Но главное дело не в этом; /а/ куда же девать все технические приспособления на сцене, которые всегда всю сцену ввысь заполняют? (Это обыкновенно основательные металлические конструкции, которые никуда вниз не опустишь). Но, может быть, тут есть такие новые представления, которые я еще не разобрал; возможно, что вообще никакой сцены не будет — а весь театр, так сказать, сплошная сцена? Спроси Эву, бывала ли она в Луна-парках. Наверное — да. Ведь есть такие в Ленинграде. Ты, кажется, сама еще никогда не ездила на американских горах, где вдруг скатываешься в пропасть, проезжаешь туннелем и после моментов тишины и спокойствия тебя начинает бросать во все стороны. Я сам помню, что это большой психологический эффект давало. И вот постепенно, в процессе писания этого письма, мне начинает эта театральная мысль все более и более интересной казаться. Виною моего некоторого скептицизма является, конечно, то, что я сам настолько давно отошел от театральной работы, что перестал мыслить и чувствовать в этой области органически, а как бы только отвлеченно. ... — мне обидно, что я не могу сейчас загореться ответным восторгом на те горячие мысли, которые так переполняют Эвино письмо. Ты знаешь, ты ей не читай, что я написал. Я ей сам через несколько дней новое напишу и я думаю, что к этому времени у меня самого многое дозреет, вызванное этим письмом./.../

Р. В. Идельсон
31 декабря
1930 года
Париж

/.../Работа моя идет неровно. Но бывают редкие моменты, которые меня радуют — это такое состояние, когда глаз как бы начинает петь. У меня тогда точно такое ощущение, как от музыки. Тогда нельзя ошибок сделать, все само как бы на место устанавливается. Я один пейзаж написал, — всего в один сеанс. Рельсы, железнодорожный кран, вдали серые дома, маленький паровоз, несколько вагонов. Серое небо, дым.

С2 Дама в синем. 1936



И я считаю этот набросок в смысле этого «пения» лучшей работой.

Но, конечно, для такого ощущения важно, чтобы нервы были в устойчивом состоянии. Вот этого самого пения в русской живописи никогда не было. В смысле живописи русские очень «немузыкальный» народ./.../

А. В. Куприну
Начало
1931 год
Париж

/.../Пребывание здесь мне много дало. Не знаю, что это — последствия того, что я много видел настоящей хорошей живописи или от воздействия исключительно красивого, гармоничного парижского света. Я думаю, что

скорее вторая причина. Есть такая же вещь, как и в музыке — какая-то особая гармоничность и ритмичность цветового восприятия и свет, на мой взгляд, является в этом отношении могучим воспитателем. Сравнивая свои московские вещи, я ясно вижу, насколько еще примитивно и грубовато было сравнительно тогда мое чувство света. Конечно, это очень субъективно. Другому, может быть, понадобятся другие условия света. Но для меня он как бы создан. И насколько мне теперь понятнее вся французская великая живопись: Ренуар, Дега, Мане, Домье, Коро и т. д.

/.../Мне, конечно, особенно не повезло с поездкой сюда. Приехать сюда тогда, когда весь западный мир пустился в страшный период, который называется «экономический кризис». Когда население в материальном угнетении, это отражается на всех сторонах жизни... Людям сейчас не до искусства, особенно до серьезного, глубокого. Это во всем — и в театре, и в музыке, и т. д. Но я, как видите, существую. Правда, иногда бывает достаточно трудно, а потом бывают полосы везения. Главное, что я определенно сознаю, насколько я сам укрепился в своем искусстве...

/.../Что здесь для художников особенно замечательно — это большие выставки лучших художников. Пока я здесь видел выставки Делакруа (очень мало его люблю), Курбе, Сезанна, Ренуара, Эдуарда Мане, Дега, Тулуз-Лотрека, Клода Монэ, Писсарро, Матисса, Пикассо, Боннара. Предполагаются выставки Эль-Греко, Гойя. Большим сюрпризом была для меня выставка Дега. Мы привыкли его считать художником балерин, но он был замечательным портретистом./.../

Конечно, каждый видит и берет от больших мастеров то, что он сам в себе имеет. Но, поживши здесь, я только смог понять, как большое французское искусство XIX века было скромно, осторожно, трепетно, из тончайших, драгоценных душевных состояний соткано.../.../

«Что день грядущий нам готовит?»

Р В Щдельсон
1931 год
Париж

/.../

/.../С маршанами в этом году очень трудно добиться, чтобы их к себе заполучить. Большой коммерческий кризис в этом году здесь. Поэтому они без особой охоты посещают мастерские новых художников. Ты не думай, что я ничего не делаю в этом направлении. Нет, я делаю, только я иду теперь более медленным путем. Нужно добиться, чтобы они не только пришли ко мне в мастерскую, но чтобы и результат от этого был. А для этого требуется масса подготовительной работы. Нельзя сказать, чтобы этот сезон был бы для меня совсем неудачным. Нет, наоборот. Но, конечно, нет ничего такого, чтобы было бы определенным. С другой стороны, надо прямо признаться, что манера моей живописи недостаточно интересная для маршанов. «Amusant» /*«забавно», фр.*/ Бернхейма — это почти главный лозунг теперешних торговцев картин.

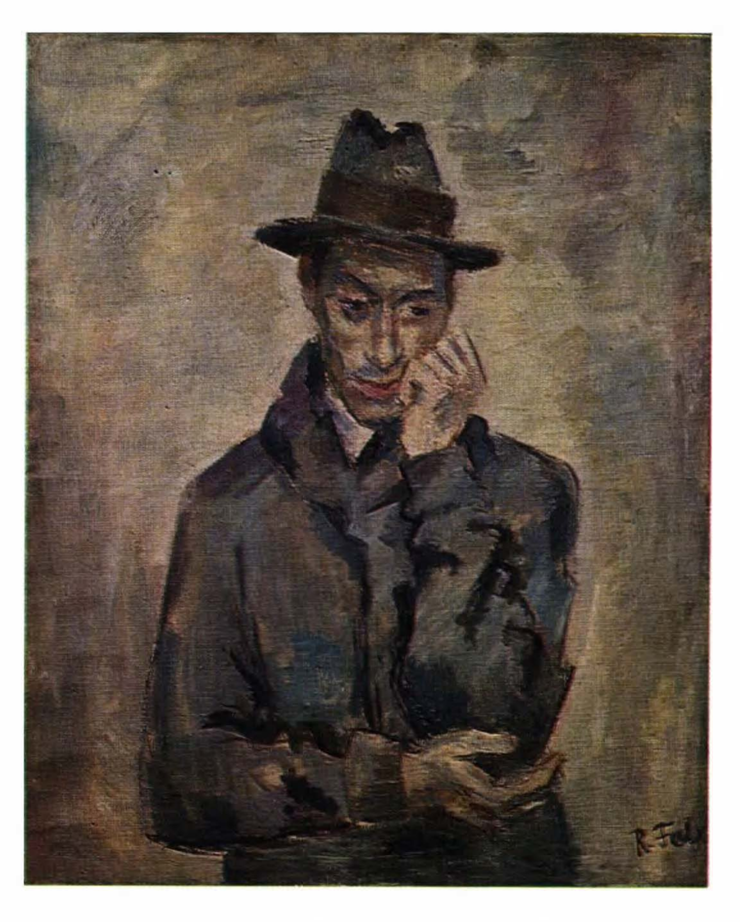
Очень не любят серых красок, они допускаются только при каких-нибудь особо занятных сюжетах. В фаворе чистые, яркие краски. Форма должна быть или совершенно исковеркана или стилизованно выточена. Самое

немодное — живописный реализм. Конечно, если ты художник достаточно известный, тогда пиши как угодно. Но ты это уже сама знаешь, что это уже другая статья./.../

Р. В. Идельсон
1931 год
Париж

/.../Начал опять посещение маршанов. Опять есть некоторые перспективы. Живопись моя вступила в благоприятную фазу. Появляется (я это так называю) некоторая ритмическая свобода, фактура иногда начинает

63 Художник Абрам Минчин (Париж). 1931



оживать. До чего мне странно, насколько ощущение фактуры у меня было совершенно утеряно многие годы. Конечно, о фактуре не нужно много думать, ее нельзя делать но она должна быть сама собой. А я ее в Москве совершенно игнорировал.

Написал небольшой портрет Минчина [48]. Мне кажется, что удачный. Он уезжает на днях надолго на юг. Я жалею, что так выходит. Очень он славный человек./.../

48
Минчин Абрам (1898, Киев — 1931, Тулон) — художник. Начал заниматься живописью с 16 лет; в 1923 году уехал в Берлин. В 1926 году приезжает в Париж и примыкает к кругу художников, группирующихся вокруг Сутина и Шагала. Последние годы, до смерти, Минчин часто жил в Провансе. В 1929 году состоялись его две выставки в Париже, а в 1931 году — ретроспективная выставка в Salon de Tuileries. Фальк и Минчин подружились, узнав друг друга как художников по своим выставкам в 1929 году, и нашли много общего во взглядах на задачи живописи.

Р. В. Идельсон
1931 год
Париж

/.../Я на самом деле только теперь стал понимать, что по здешним условиям с моими старыми работами нельзя было ни на какой практический успех рассчитывать.

Здесь никак, никак не принимаются работы очень темные и тяжелые. Мои работы сейчас светлые, легкие. Если бы я того сам желал, то я бы мог их довести до легкости Дюфи или Матисса. Но мне этого, конечно, не хочется. Для меня очень заманчива «легкая тяжесть» старых работ Утрилло./.../

/.../

Последние два дня у меня хорошее /настроение/: мне в конце концов удалось то, что я называю, «с ума сойти на живописи». Только теперь, после стольких усилий, столького времени, опять во мне хоть немного забурлила кровь художника. Опять отвалилась та твердая кора на глазах и на нервах, которая делала восприятие статичным и прозаичным. После 23—24 года, пожалуй, это в первый раз. Так что сегодня я немного счастлив./.../

Может быть, я напишу картину из трех стариков. Хотелось бы мне найти таких, чтобы они все втроем были бы с лысыми черепами. Это ведь у меня еще старая идея [49]./.../

49
Выполнил ли Фальк свое намерение написать трех лысых стариков — неизвестно. Но из периода 1931—33 годов остались рисунки и картины, изображавшие старух и стариков. Наиболее известны следующие работы того времени: «Старуха», х., м.; «Старуха с кофейником», х., м. (Костромской областной художественный музей); «Старуха в зеленой кофте», х., м. (Художественный музей, г. Сумы, УССР); «Одиночество» («Старухи») (Республиканская картинная галерея Мордовской АССР, г. Саранск).

М. Б. Фальк
22 марта
1931 года
Париж

/.../Только теперь у меня появляется ощущение, что ко мне возвращаются мои способности. Только в настоящее время мне стало ясно, насколько в последние годы у меня было большое падение в моей работе. Это /так/, как у пианиста, у которого теряется гибкость пальцев. Но у художника это гораздо хуже — теряется эластичность зрительных нервов. Мне кажется, что эта эластичность опять восстановилась. И поэтому только сейчас у меня ощущение, что я опять себя могу называть художником. Это состояние у меня появилось только последние дни, сразу мое настроение выросло на 100 процентов. Тебе, может быть, все это будет недостаточно понятно. Ведь так мало художников, и выходит, что я как будто бы хуже был все время большинства их? Но по моему нескромному мнению, настоящих художников только совсем ничтожный процент, и я хочу себя к этим последним причислить./.../

Р. В. Идельсон
2 апреля
1931 года
Париж

Я становлюсь поездным писателем, потому что опять пишу тебе в поезде письмо.

Неделю я провел у Минчина. Это был для меня самый настоящий отдых во многих отношениях. Очень для меня было важно его такое теплое душевное отношение — особенно после инцидента с портретом [50].

Я наблюдал, как он работает. У него все шансы выработаться в значительного художника. Большой темперамент, колоссальная любовь к искусству. Правда, глаз его не очень тонкий, даже грубоватый. Конечно, большим двигателем является еще то, что у него есть сейчас очень хороший маршан, который предоставляет ему полную свободу в работе [51].

50
«Инцидент с портретом» — Фальк в один или два сеанса написал портрет Абрама Минчина, который тому очень понравился, и он просил Фалька продать или подарить ему. Однако Фальк не согласился, он хотел продолжать работу, так как любил работать над портретом

долго, особенно если модель ему очень нравилась. Минчин не стал дольше позировать. Художники слегка повздорили.
51
Маршан Рене Гимпель, Париж.

Мне было полезно около него пожить, около другого художника, всеми своими мыслями и чувствами живущего в искусстве.

Я думаю, что если вообще суждено быть будущей хорошей живописи, то еще появится и здесь поколение хороших художников. Благоприятно то, что многие нз молодежи имеют возможность работать бесконечно много. Например, тот же Минчин написал за один год 150 хол-

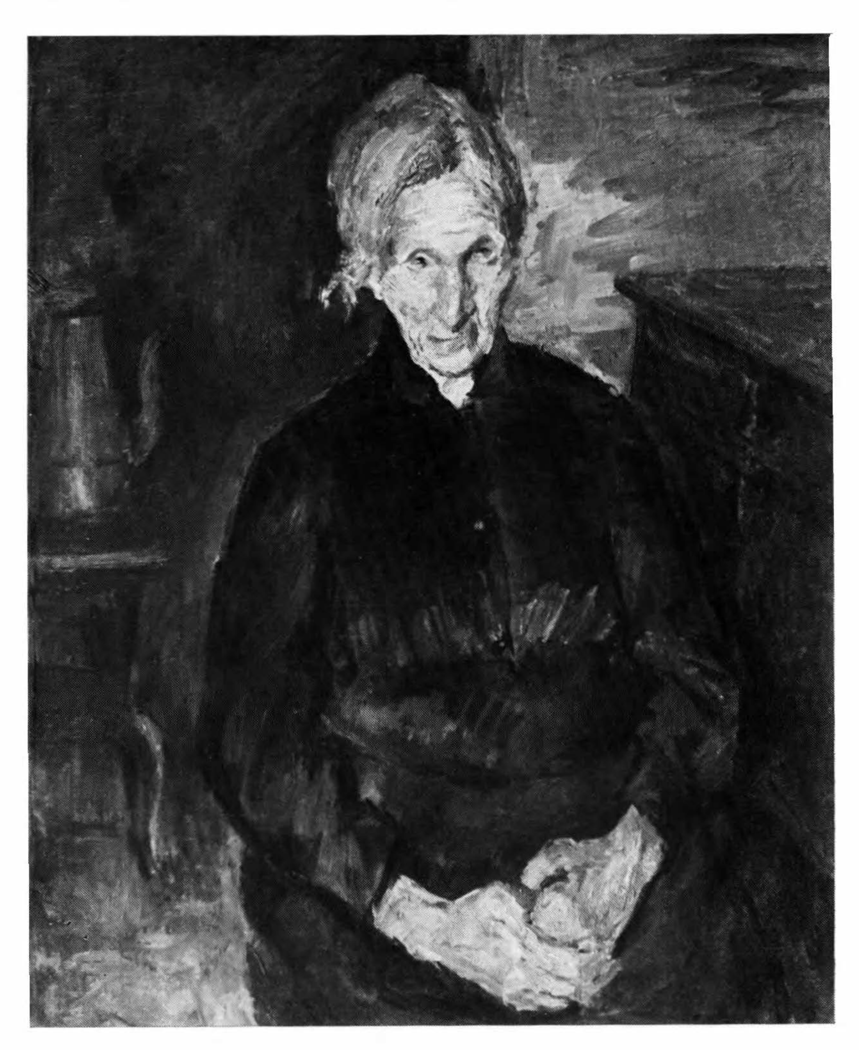
64. Старуха в зеленом. 1931—1932



стов и 200 акварелей. Правда, при таком количестве есть опасность впасть в ремесленность. Но в крайнем случае это не так уж плохо. Хорошо, если общий ремесленный уровень высоко стоит. Тогда какой-нибудь сильной индивидуальности меньше труда стоит, взяв автоматически эту самую ремесленность, себя проявить вовсю...

Вернулся с вокзала, нашел твое письмо, где ты пишешь, что Ван-Гогу было бы гораздо лучше работать для театра. Это очень, очень верно. Некоторые его вещи сами по себе почти целое театральное действие, например, его «Кабачок». Ведь такой насыщенной психической атмосферы даже в театре не приходилось видеть до сих пор./.../

65. Старуха с кофейником (Старуха в черном). 1931—1932



М. Б. Фальк
16 апреля
1931 года
Париж

/.../Мои работы сейчас стали охотно принимать в частные магазины — галереи. Алекс/андра/ Вен/иаминовна/ [52] на это мне сказала, что все приходит в свое время, на что я ей в шутку ответил, что у меня приходит все не в свое время. Ведь если бы это было бы два года тому назад, то я бы тогда хорошо продавал бы свои картины. Ну, а теперь, пока это моральный успех./.../

52
Александра Вениаминовна Азарх (Грановская) (1892—1980), актриса, режиссер, преподаватель театрального училища. — Жена Алексея Михайловича Грановского (Азарх). С 1928 по 1933 г. проживала в Берлине и Париже. В 1933 г. вернулась в Москву, к сестре, Раисе Вениаминовне Идельсон, бывшей жене Р. Фалька, в 1932 г. ставшей женой художника А. А. Лабаса.

Р. В. Идельсон
6 мая
1931 года
Париж

/.../Вся неделя эта у меня прошла под впечатлением смерти Минчина. Приехала его вдова с девочкой, и я с нею много времени проводил. А все-таки мне нравится его смерть — умер он, идя с работы, неся в руках неоконченный холст. Холм с красными цветами. Было ему 33 года. Он мне все ближе и ближе становится. Ты знаешь, как мне нужен мужчина-друг. Он таковым был для меня.

/.../Прилагаю тебе бумагу, которую послал в Наркомпрос [53]. Бернхейм опять подтвердил обещание об устройстве выставки осенью. Так что отсрочка моего пребывания здесь к этому времени закончится. Все более скучно мне здесь становится. Все тут живут очень уж только для себя, нет атмосферы настоящего общения. Насколько интенсивнее протекает жизнь в Москве, насколько художников там более горячо волнуют вопросы искусства./.../

53
По всей вероятности, заявление в Наркомпрос с просьбой о продлении визы на дальнейшее пребывание во Франции.

Р. В. Идельсон
10 июля
1931 года
Париж

/.../Сейчас я написал три вещи по памяти: «Foir» [54] ночью. Я стал легко работать вещи по памяти. Я этим очень доволен, это есть какое-то освобождение. Хотелось бы мне также людей (не в пейзаже) по памяти писать. Но это мне совсем не по силам. И вряд ли я это когда-нибудь смогу. Больше всего меня сейчас увлекает материальность цвета, чтобы он был как из драгоценных камней, но совсем он мне не дается таким. Остается натуралистичным. Очень неплохо получаются у меня работы в набросочном состоянии, но чем дальше я пишу, тем они более мертвеют. В этом отношении я стал вроде современного французского художника; но у меня эта невозможность далеко двигать работу огорчает — раньше я это мог. /.../

На меня теперь смерть людей не производит такого впечатления, как раньше. Вернее, совсем другое впечатление, я как бы с этим примирился. Столько людей умерло за последние 2—3 года. Не знаю, почему это, но, пожалуй, меня затронула смерть внезапная Минчина. Может быть, потому, что он был также художником, даровитым, которому только-только перед самым концом улыбнулась жизнь./.../

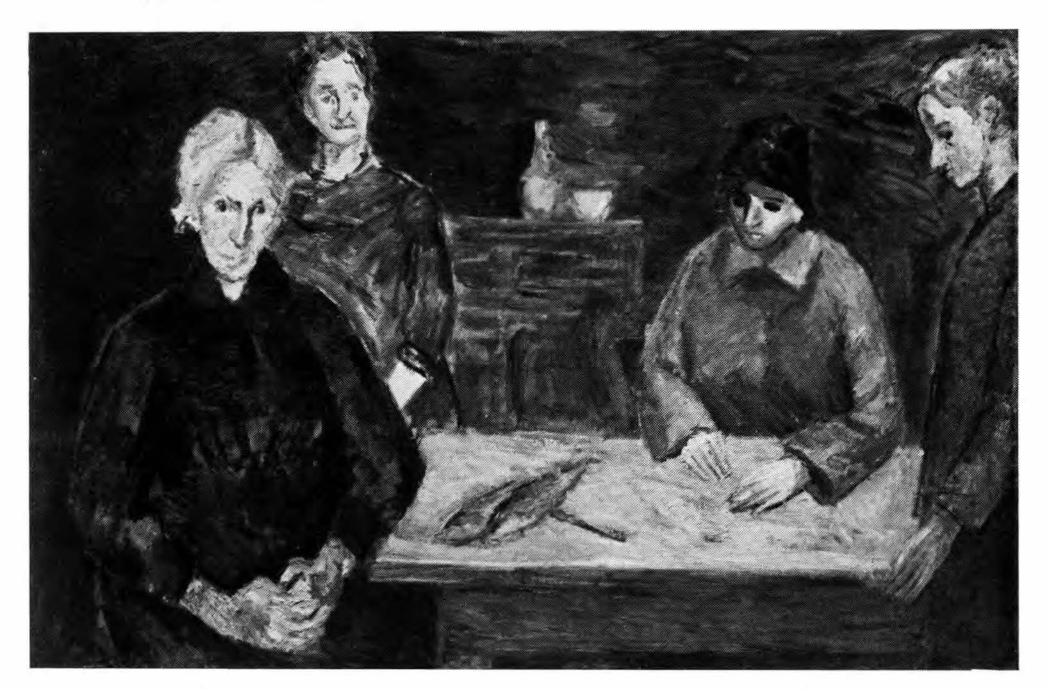
54
Фуар (Foire — фр.) — ярмарка, но поскольку в данном случае речь идет о передвижной ярмарке, перезжающей из одного района города в другой, то следует переводить «Ярмарочные балаганчики».

Р. В. Идельсон
1931 год
Париж

Ты мне написала замечательное письмо о том, что является основой творчества. Нужно любить, любить и еще раз любить, тогда только все в жизни доходит до той высшей реальности, которая и есть настоящее искусство...

Но знаешь ты, ведь любить, быть влюбленным, для этого не нужно человека. Это может быть просто такое большое, волнующее чувство жизни. Вот здесь я нашел три тома писем Ван-Гога. Каждый раз, когда они мне

66 Старухи (Одиночество). 1932—1933



в руки попадаются, я опять переживаю большое волнение. Вот человек, который был полон этим чувством через край! Первый раз я прочел большую, подробную его биографию. Она написана женой его брата, который его так любил, который его содержал и который через несколько месяцев после него также умер. Все те биографии, которые я читал, написаны литераторами или историками искусства и очень мало соответствуют действительности. Родился он в очень культурной и занимающей видное положение семье — один дядя был адмиралом голландского флота, другой собирателем искусства, а три дяди имели коммерческие картинные галереи, один из них был очень крупным /маршаном/, имел три отделения в разных городах, вместе с французом Гупилем имел также галерею в Париже [55]./.../

55 Биография Ван Гога, о которой пишет Р. Фальк, была изложена вдовой его брата Тео, Иоганной Ван Гог-Бонгер, в предисловии к немецкому изданию писем художника к брату (I. van Gogh-Bonger Briefe Vincent van Gogh an seinen Bruder. Berlin, 1928). Родители Ван Гога не были богаты и не занимали видного положения в обществе, но действительно, из шестерых дядей художника один был вице-адмиралом и директором морской верфи в Амстердаме, три дяди были состоятельными людьми, торговали картинами и эстампами.

Р. В. Идельсон
18 сентября
1931 года
Ницца

/.../Теперь я поговорю немного о своей живописи. Ты вот пишешь, что тебя огорчает современная живопись, что нет пафоса Микельанджело, Рембрандта и т. д. Я сам сейчас очень скептически смотрю на возможность такого большого индивидуального человеческого искусства. Сейчас не время героев, вернее, герои есть, но они не выделяются, не обожествляются. Сейчас герой — масса. Ну, а его тем старым способом искусства не передать. Мне пред-

67. Букет. 1937

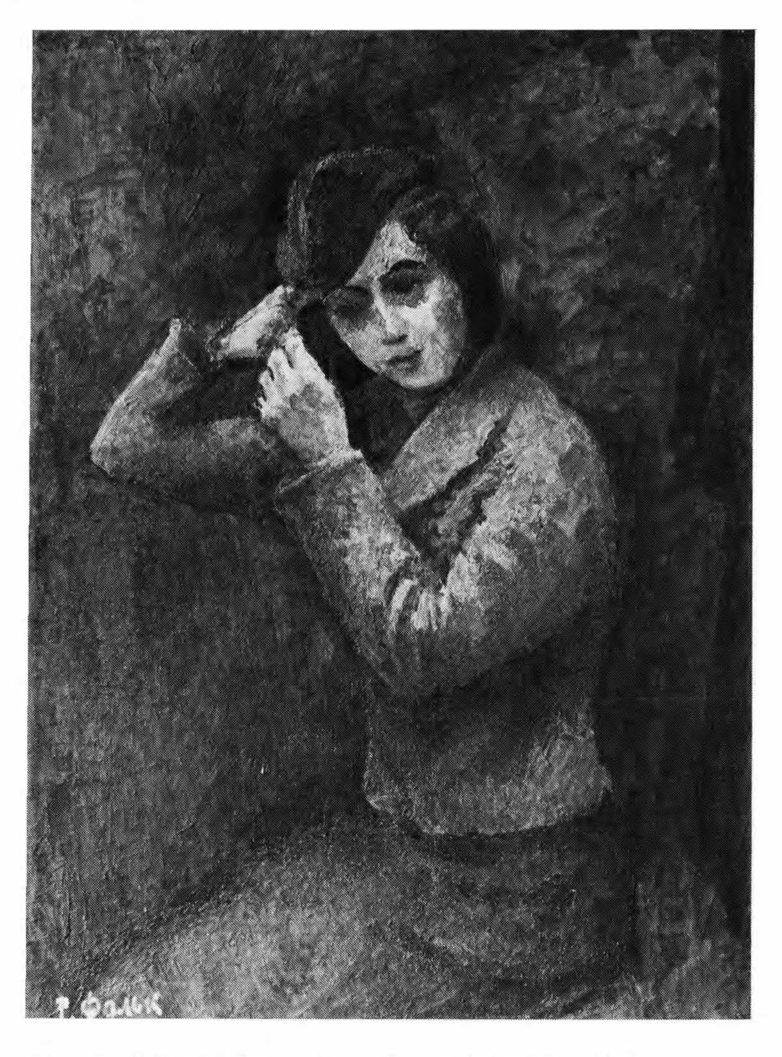


ставляется такая схема развития искусства — религиозная культура, затем эстетическая культура, потом культура знания и науки, а дальше социально-общественная культура. Конечно, для искусства наиболее благоприятно время второго этапа. Но не нужно быть таким эгоцентричным и считать, что это для человечества важнее всего. Ведь ты сама знаешь, что одной из наиболее злодейских эпох именно был Ренессанс.

Про себя я, к сожалению, должен сказать: я чересчур уставший от жизни и морально, и физически, чтобы надеяться иметь возможность создать что-нибудь грандиозное. Может быть, если бы у меня были очень-очень бла-

гоприятные обстоятельства, что-нибудь и более серьезное я бы еще создал. Но, но... Жизнь моя здесь неопределенная и не хватает юношеской душевной упругости, чтобы бороться с внешней стороной жизни и в то же время сохранять весь жар души для искусства. Иногда мне удаются неплохие вещи и сейчас. Но нет в них нужной концентрации мыслей и чувств. К сожалению, у меня чересчур большие требования к настоящей большой живописи.

68. Балерина. 1936



Все-таки я сознаю, что я могу себя считать счастливым, я работаю много и, главное, мои думы около искусства. Если бы еще мои финансовые дела были бы более удачные, я бы мог помогать тем, кто мне дорог, мне было бы просто очень хорошо и сейчас./.../

Р. В. Идельсон
28 сентября
1931 года
Париж

/.../У меня такое чувство, как будто я перед тобою глубоко виноват. — Виноват в том, что работы мои не насыщены содержанием. Во всяком случае не таким, каким бы тебе хотелось. Не знаю, отчего это у меня происходит — от какой-то пустоты, от душевной лености? Да, нужно признать, что Париж вызвал очень большой кризис в моем искусстве. Он все еще длится. И я все еще окончательно не разобрался во всех тех колоссальных впечатле-

69. Желтые цветы. 1935



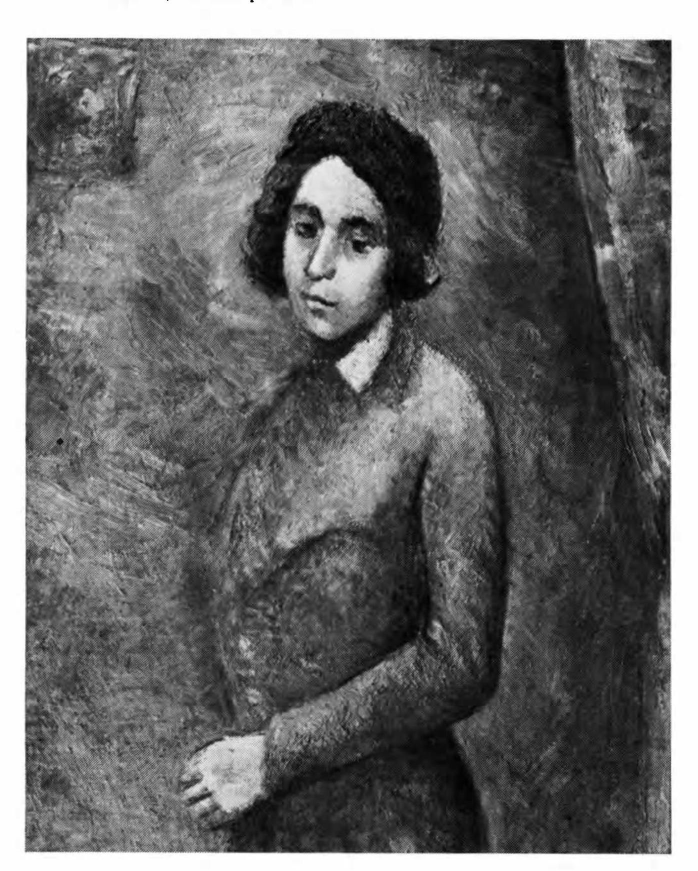
ниях от здешнего искусства. Насколько это было проще в первый год... Но когда я смотрю на свои работы от 24—27 года, все-таки я должен сказать, что настоящая живописная стихия в них почти уже умерла. Они грубы по цвету, фактура бестрепетная. Конечно, есть куски неплохие, но уже нет пафоса цельности в них. Есть внешний принцип «общего», но он строится извне, а не растет изнутри. Но по-прежнему я очень и очень доволен своими вещами 20—24 годов. Если бы я тогда удержался на той позиции, где бы я уже был сейчас! Но, конечно, я не считаю себя виноватым всецело в своем падении. Есть извиняющие обстоятельства. То очень большое напряжение, которое было тогда в моих работах, требовало очень большой концентрации всех моих сил. А я, наоборот, все больше и больше должен был расходоваться в других областях. Школьная работа ведь все более и более стала сил отнимать, театральная работа, попытка моя оживить живописную работу у нас на факультете; ну, конечно, отио-

шения с Ел/изаветой/ Сер/геевной/ также отнимали массу сил, и т. д. и т. д.

/…/

Был я в салоне «сверхнезависимых». Он сейчас на 3/4 самый крайний левый. Так что я доволен, что сейчас на нем не участвую. Среди более или менее реалистической живописи лучше всех, как я считаю, мой довольно противный кузен Гербель и Боберман. Последний скло-

70 Женщина в берете. 1932



няется в сторону отхода от своей серо-коричневой условности. Он уже сейчас представляет из себя серьезного, хорошего художника.

Сейчас я начал новую работу — проходил мимо одного бистро и увидел женщину с очень простым лицом, пьющую около стойки. Она была очень интересно одета. В коричнево-розовое платье, с красными лентами, голубенькие туфли с большими зелеными помпончиками и с бирюзовой шалью. Я уговорил ее приходить позировать — она согласилась и я ее поставил в такую же позу около комода, как она в бистро стояла [56].

56
«Девушка из бистро». 1931.
Х., м. Частн. собр., Москва.

Столько у меня теперь бывает художественной неудовлетворенности, столько сомнений, что если бы ты

рядом со мной сейчас была, я бы тебя этим совсем замучил, ты бы от этого заболела. Я ведь умею мучить людей./.../

Э. Р. Фальку
13 декабря
1931 года
Париж

Откровенно говоря, ничего особо веселого я писать сейчас не могу. И о себе лично и о том, что кругом делается. Совершенно очевиден в настоящее время глубокий распад здешней буржуазной культуры. Мировой финансовый кризис все более и более разрастается. Еще год тому назад Франция производила сравнительно благоприятное впечатление. Но сейчас и здесь безработица принимает все более и более угрожающий характер. Богатые люди теряют голову. Общий клич — «экономь». Но, конечно, этим не улучшается положение, а еще обостряется. X торгует жемчугом, а У автомобилями. Господин X в этом году решил автомобиль себе не купить, а г-н У решил не покупать жемчугов. Последствием этой экономии является то, что X закрывает свой магазин и рассчитывает всех своих служащих, а У закрывает свой завод и выбрасывает всех своих рабочих на улицу. И так этот принцип экономии все большие круги захватывает и все дальше разрушает имущество капиталистов, а в конечном счете приводит к окончательной нищете трудового населения.

Как видишь, настроение для покупки картин более, чем неподходящее. На эту осень, как нарочно, мне удалось достигнуть надежды на большой практический успех, но все это, разумеется, лопнуло. Поэтому можно вспомнить другую немецкую поговорку: «Bleibe in deinem Städchen und nähre dich redlich» [57]. Видишь, во мне здорово сидит наследственность от мамы. Для каждого случая жизни есть у меня подходящая нравоучительная убедительная пословица./.../

57 «Оставайся в своем городишке и снискивай себе пропитание честным трудом».

М. Б. Фальк
1932 год
Париж

/.../Кризис имел в здешней художественной жизни и некоторые благоприятные последствия. Картины перестали быть объектом той безумной спекуляции, каким еще были 3—4 года тому назад. Поэтому прекратилась деятельность всяких посредников, картинных трестов, абсолютно продажных критиков. Как-то очистилась атмосфера. Сейчас занимаются искусством только фанатики или уж очень обеспеченные люди. С каждым днем освобождаются художественные мастерские. В этом доме, где я раньше был, есть восемь мастерских. Сейчас заняты всего три, а скоро освобождается еще одна.

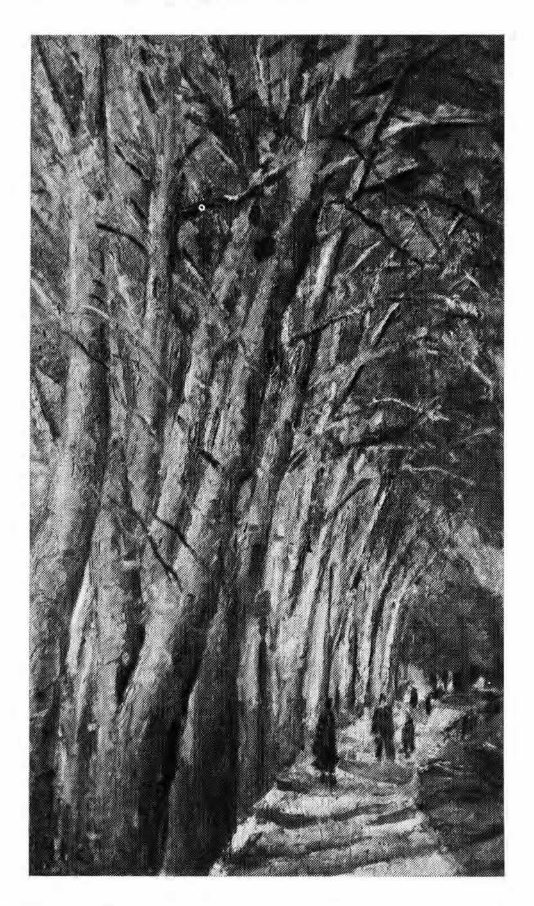
Я по-прежнему даю уроки живописи, даже прибавился еще урок. Но, к сожалению, вот другая сторона медали: мои ученики сильно сократили плату за них, ссылаясь на колоссальное сокращение доходов, что также правда./.../

М. Б. Фальк
Март
1932 года
Париж

/.../Опять простудился и пришлось несколько дней дома посидеть. Погода в этом году здесь чрезвычайно коварная. После больших холодов (сравнительно со здешним климатом) наступила полная весна. Все уже думали, что это на самом деле. А потом совершенно неожиданно началась снежная вьюга и /температура/опять упала до 10° ниже нуля.

Вообще Париж климатически является наиболее неустойчивым из всех городов, которые я знаю. И во многих других отношениях очень негигиенический город. Представь себе — половина города пока еще без канализации! Находится он в котловине, весь окружен фабриками, переполнен автомобилями, которые отравляют улицы бензиновыми газами. Благодаря тому, что он находится в котловине, все это не имеет выхода. Когда подъезжаешь

71 Тулон. Деревья. 1936



к Парижу, то видишь часто издали вместо города какое-то желто-серое облако — это и есть его атмосфера.

Не такая уж прекрасная вещь — большой современный город.

/.../

М. Б. Фальк
Апрель
1932 года
Экс
(Прованс)

/.../Вот в конце концов удалось мне поехать на полтора месяца на юг. По правде говоря, мне это очень нужно было. Последняя парижская зима была порядочно утомительна. Условия настолько удобные, что мне жизнь здесь обходится не дороже, чем в Париже. Мой ученик-индус вместе со мной поехал и продолжает здесь брать

свои уроки. До чего я доволен, что мне попался этот ученик. Год, как я его имею, и именно в самый трудный год здесь в Париже он явился. Ты, может быть, помнишь, когда мне было 18—20 лет, как я мечтал поехать именно на Цейлон. Оказывается, эта мечта была вполне разумная, даже практически. Он мне рассказывает, что до войны туда приехало несколько молодых европейских художников и все они там замечательно устроились.

72. Оливы Прованс. 1933



Здесь все так и наполнено Сезанном. Он здесь родился, большую часть своей жизни работал и здесь же умер. Много людей здесь еще живы, которые его хорошо помнят (он умер 25 лет тому назад). И до сих пор по-настоящему не понимают, что за великий человек жил между ними. Через каждые 50—100 шагов я натыкаюсь на мотивы, которые он писал. Представь себе, во всем Провансе, в Марселе, в Тулоне — в музеях нет ни одного даже маленького его рисунка. /За/несколько лет до смерти он хотел пожертвовать здешним музеям все свои работы. От такой «мазни» с возмущением отказались. Конечно, такая судьба могла бы служить утешением для многих. Если бы только не забыть, что он был очень богатым человеком (около 800 тысяч рублей имущества). И поэтому мог ни с кем не считаться и делать всю свою жизнь то, что хотел. Пейзаж здесь чудный, так и приглашает делать длинные прогулки. Но одна вещь, представь себе, порядочно мне портит пребывание здесь. Ты, наверное, рассмеешься — колоссальное количество змей, хотя и абсолютно безопас-

ных, но я испытываю к ним какое-то болезненное отвращение. Стоит мне увидеть такое животное, как для меня все удовольствие от прогулки испорчено.

/.../Прованс — замечательная страна, мягкая, нежная, ведь это Прованс — страна трубадуров. Но знаешь, я нахожу, что Крым очень похож и ни капельки не хуже./.../

Э. Р. Фальку
Лето
1932 года
Экс

/.../Ты пишешь, желаю ли я, чтобы он[58] так же избрал «крест» художника. Если говорить о своей личной судьбе, то все-таки я думаю, что тут не только дело в этом «кресте». Нет, тут /дело/ в моей общей непрактичности, каком-то почти болезненном страхе житейских дел. Многие художники на моем месте, с моими данными, всюду бы занимали не только хорошие моральные, так сказать, но и материальные позиции. К сожалению, эта неспособность к практической деятельности с годами все больше и больше развивается. Тебе, может быть, это трудно понять, потому что твои свойства не ставят тебе такие затруднения в этой области. Я и теперь сам себе удивляюсь, как я мог некоторое время занимать художественно-административные посты. Но, конечно, это делалось мною с крайним напряжением, совсем через силу, и последствия этого, пожалуй, сейчас сказываются. Думаю, что и Валерик особо практическим талантом не блещет. Поэтому ему будет так же очень трудно быть купцом такого неходового товара, как искусство. Но, с другой стороны, у него, я считаю, такое совсем исключительное, совсем редкое дарование, что очень больно думать, что оно не сможет развиться...

Думаю, что «крест» художника не только в том, что он избрал эту профессию, а в том, что вообще природа дала ему эту способность. Вообще в природе устроено все так, что за все нужно расплачиваться./.../

58 Речь идет о сыне Фалька. Валерий Фальк (1916—1943), художник, картины его имеются в музеях г. Нукуса, Тулы, Ташкента.

М. Б. Фальк
Лето
1932 года
Экс

/.../Итак, я возвращаюсь в Париж с оттенком меланхолических мыслей. Именно то, что я имел возможность немного отдохнуть и в себя прийти, как-то позволило более рельефно взглянуть на свое положение. Нельзя сказать, что у меня было бы много оснований к оптимизму. Главная моя беда, что я художник. Художник очень определенного уклона, думаю, что очень ценного, но сейчас почти не модного. Плохо то, что чем старше я становлюсь, тем более делаюсь бездарным к практической жизни, совершенно неспособным к общению с людьми практической складки. Нужно мне было бы теперь быть, так сказать, художником-отшельником, жить в каком-нибудь маленьком городишке и совсем погрузиться в работу. Но это сейчас невозможно, даже и при более чем скромных условиях. Нужно участвовать в житейской борьбе и стараться свои зубы пустить в ход (к сожалению, они вставные). Конечно, тут еще особое мое невезение: два года я подготавливал свои позиции здесь, добивался согласия на устройство моей выставки в одной из самых блестящих галерей, как /вдруг/ разразился так называемый мировой кризис. С этим и бороться трудно, это как стихийное бедствие, как потоп, как землетрясение: все более и более су-

живается круг людей, которые еще интересуются искусством. Если сравнить положение 3—4 года тому назад с теперешним, то /это/ просто небо и земля. Тогда художественный рынок еще жил полной жизнью, сейчас же он предельно умирает. Но и сейчас старые и умершие художники в большой цене. Например, недавно на аукционе была продана картина Ван-Гога за 300000 франков. При жизни он ничего не мог за нее получить.

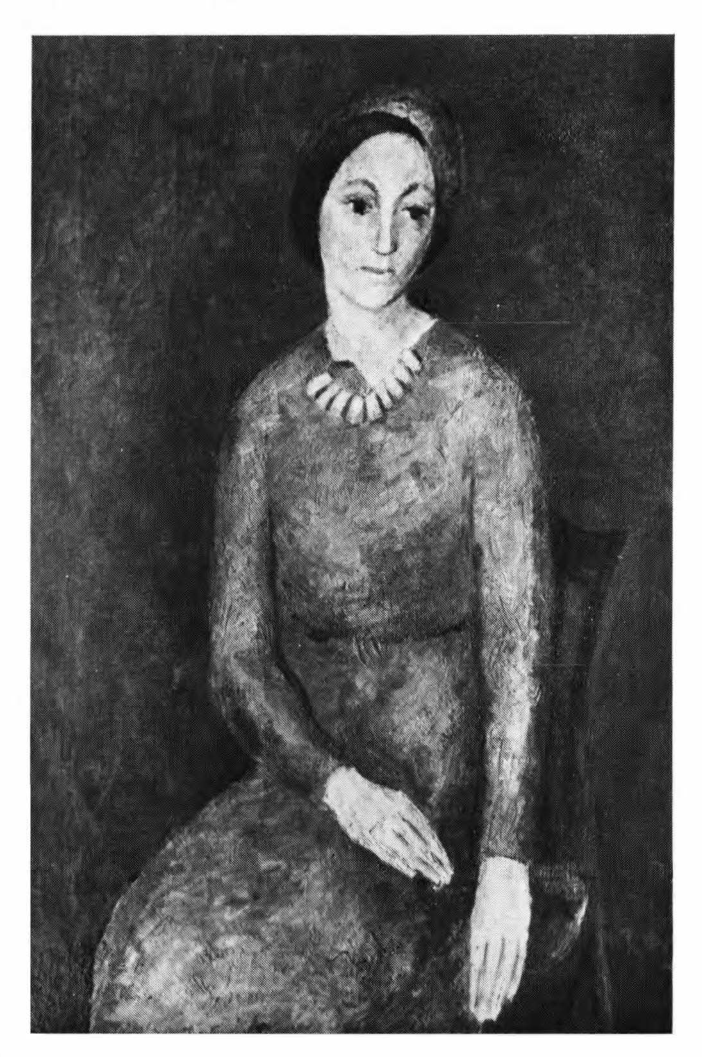
Конечно, если бы я удовлетворился тем состоянием моей живописи, какое у меня было 5—6 лет тому назад, то я почил бы на своих лаврах и постепенно превратился бы в весьма почтенного солидного художника./.../ Но моя беда в том, что мои глаза чересчур открыты: я не только чужое падение искусства, но и свое собственное также вижу. И никакие похвалы, никакие внешние успехи меня обмануть не могут. Мне нужно, чтобы моя живопись была молодая, вся живая.

Дорогая мама, трудно тебе объяснить, что я под этим подразумеваю, тебе, как профану — тем более, что и многие художники этого не понимают. Ну, вот, я все сделал, чтобы опять добиться этого и мне кажется, что кое-что начинает выходить. Мне природа дала дарование очень сложного, трудного характера, которое, мне кажется, редко встречается, /оно требует/ всех человеческих сил и некоторого определенного минимума житейских условий, а их у меня почти никогда не было, чтобы оно вполне расцвело. Теперь я уж знаю, что оно никогда не расцветет. Я уже не юноша, про которого у Пушкина сказано «надежды юношей питают». Ими питаться я не могу и иллюзии уходят. Жертвы я принес моей идее искусства почти все, которые только возможны. Живу жизнью юноши-студента, только вступающего в жизнь, отказался быть около самых близких существ, обрек сына на жизнь без моей помощи и т. д. Но теперь нужно в себе силу найти на жизнь еще большего подвига, ясно видеть, что шансы мои на материальное признание при здешних современных условиях все более ничтожными становятся, и /сцепивши/ зубы, при любой обстановке, при любых условиях продолжать свой путь «Вечного жида» в искусстве. Не останавливаться на достигнутых результатах, а идти все дальше и дальше. Куда? Для чего? Никому это по-настоящему не нужно! Все завидуют, говорят: «Какое же счастье, что природа Вам дала талант!» Иногда это и правда — счастье, а для других — это как непомерная тяжесть, которую на тебя нагрузили и которую заставляют тебя всю жизнь на гору таскать, а хуже всего, что не таскать ты уже никак не можешь, если перестанешь, то превратишься в какого-то душевного урода! Где-то сказано, что человек должен проявлять свои способности, чтобы ощущать, что он живет. Вот я и стремлюсь во что бы то ни стало ощущать, что я еще живу, т. е. развивать все дальше и дальше такие для меня несчастливые способности. Вот поэтому, когда Муня спросил, «ты, наверное, не очень за то, чтобы Валерик выбрал себе этот тяжелый путь художника», я ответил, что по-настоящему тут выбирать не приходится. Раз вложен этот дар, то он психику человека будет формиро-

вать уже независимо от того, стал или не стал он по профессии художником.

Одно я только о себе знаю, что все более и более чувствую в себе способность уйти в еще более суровую жизнь, конечно, до тех пределов, которые мне ставит мое отнюдь не железное здоровье. В этом-то вся беда! Оно порядочно хрупкое, а требования к нему я предъявляю максимальные./.../

73. Л М. Эренбург 1933



М Б Фальк
19 сентября
1932 года
Париж

Дорогая моя мамочка!

Полтора месяца я провел в самом жарком месте Франции, т. е. в Париже! Как это ни странно, но это был самый жаркий центр. Только на самом юге Корсики была такая же температура. Доходило до 37—38° в тени! Вышло порядочно обидно — когда было прохладно в Париже, я

был на природе, — а стоило мне сюда вернуться, как начался этот ад. Теперь уже начались дожди, и я могу уже нормально дышать.

Все это время очень мне пригодилось, что в моей мастерской есть ванна... Очень мне повезло на этот раз с мастерской. Она дешевая и удобная!

...Не помню, писал ли я тебе, что я изредка играю в четыре руки со знакомыми, ты ведь знаешь, что у меня особая способность «с листа» играть. А для четырех рук это особенно необходимо. Недавно я имел, так сказать, честь играть с ученицей Бузони. Играли мы органные концерты Генделя. Сонаты для четырех рук Моцарта. Вещи Дебюсси и очень трудную вещь Римского-Корсакова «Шехеразада». Как это ни странно, хотя французы очень любят музыку — каждое хоть маленькое кафе имеет или оркестр, или громкоговоритель, или граммофон и все подпевают, — но вообще они на редкость немузыкальны. Идут солдаты и их барабан даже не может в ритм ударить. Конечно, между ними есть отличные музыканты — несколько пианистов, один скрипач — Тибо, но, представь себе — ни одного замечательного дирижера. Между прочим, не помню, писал ли я тебе, что я слышал Горовица. Он сейчас бесконечно знаменит. А на мой взгляд, лет 7—8 тому назад в Москве он играл гораздо более замечательно. Что слышно о молодом моем приятеле Гинзбурге. Имеет ли он успех?/.../

Э. Р. Фальку
Октябрь
1932 года
Париж

Дорогой Муня,

Отвечаю тебе с некоторым запозданием сначала по поводу твоих вопросов. Ты спрашиваешь о Шагале и Альтмане. Первый устроен замечательно, вернее, это было до кризиса. Он имел годовые контракты у маршанов картин более чем на миллион франков в год. Теперь они нарушены, — но и сейчас он владеет большой виллой и является собственником громадной квартиры. Пишет он сейчас несравненно хуже, чем прежде. Объясняется эта его удача тем, что он первый ввел еврейскую экзотику. Дальше об Альтмане. Популярности /его/ как художника — никакой. Но он имеет возможность существовать разными прикладными работами, которые неплохо делает, а главное, очень хорошо их умеет раздобывать. Вот последнее свойство у меня отсутствует. Не то чтобы я не делаю усилий. Нет, наоборот. Но у меня нет нюха на человеческие деловые отношения. И, пожалуй, дальше я не лучше становлюсь в этом отношении, а еще хуже. Так что твое предложение, чтобы я по 1000 франков в месяц в Торгсин бы переводил, представляется мне в настоящее время при моих возможностях верхом фантастики. Я сейчас существую уроками. Заработок очень и очень скромный, и к тому же совсем неопределенный. Есть у меня, например, ученик-индус. Платил он мне очень прилично. Но из-за падения английского фунта он сократил свои уроки ровно вдвое.

Ты спрашиваешь, можно ли через несколько лет повторить попытку завоевания здешнего художественного рынка. Если прервать процесс врастания в парижскую почву, то это невозможно. Париж обладает способностью моментально забывать все факты. Если бы Шагал уехал

на 5 лет, то даже и ему пришлось бы начинать сначала. Ты себе не можешь представить, как я был близок этой осенью к полной реализации всех моих художественных чаяний. Несмотря на предельный упадок живописного искусства, культура его еще очень высока здесь. В СССР — наоборот — культура его слабая, но зато сколько потенциальных сил заложено в тамошней живописи! Я уверен, что как только экономическая сторона жизни станет достаточно благоприятной, живопись колоссально вырастет. Для искусства исключительно важен оптимизм. В СССР вся установка жизни ведет к оптимизму. Здесь же с каждым днем растет пессимизм.

Ты спрашиваешь, читал ли я лекции по истории искусства. К сожалению, никогда. И знания у меня в ней есть, но в очень узкой области, относящейся к некоторым специальным вопросам живописной техники.

Нет, у меня три сферы остаются моей работы: живопись, скорее проблематическая, с тематической я очень неважно справляюсь. Педагогика, именно только в этой сфере живописи, и театральная работа./.../

М. Б. Фальк
20 октября
1932 года
Париж

/.../Получил от Р/аисы/ В/ениаминовны/ письмо, где она сообщает с твоих слов, что Муня очень нездоров и недостаточно хорошо питается. Поэтому я высылаю еще 25 долл/аров/, а неделю тому назад я послал столько же [59].

/.../Жизнь сейчас здесь становится с каждым днем все более и более неуверенной и мрачной. Скоро три года, как длится экономический кризис такой силы, какой капиталистический мир еще не переживал. Политическое положение так же бесконечно неустойчивое, все время такое ощущение, что вот-вот вспыхнет та мировая война, которая будет еще куда страшней бывшей.

/.../Я опоздал года на три с приездом сюда. Тогда еще можно было себе составить положение здесь. И художники со старым, установившимся положением, они и сейчас еще кое-как перебиваются. /.../

59
Фальк постоянно посылал деньги на родину, то сыну, то матери, то брату, хотя сам жил более чем скромно.

М. Б. Фальк
5 января
1933 года
Париж

/.../И здесь сейчас стало холодно, градусов 3—5 ниже нуля. Но когда привыкаешь к мягкому климату, то такое же чувство, как когда в Москве 12—15°. Да и большинство домов здесь так построено, что они не приспособлены к холоду, особенно, конечно, мастерские художников. А когда температура доходит уже на самом деле до —10°, тогда каждый день подбирают на улице людей, умерших от «непомерного» холода. Вот что значит привычка организма./.../

М. Б. Фальк
9 февраля
1933 года
Париж

/.../Если бы ты только знала, какая здесь у большинства населения подавленная психика. Если сравнивать то, что было 4 года тому назад, то /это/ просто небо и земля. Но это ведь и естественно.

Нельзя ведь требовать, чтобы все люди были вроде артистов и художников, которые, как я, например, находят иногда свое удовлетворение в нескольких удачно положенных мазках на холсте.

Нет! Раз нет материальных перспектив, материальной уверенности, то настроение населения катастрофически

падает... При этом во Франции еще будто бы лучше. Хуже всего, конечно, в Германии, да и в богатой Америке, по-видимому, почти так же плохо./.../

М. Б. Фальк
15 мая
1933 года
Париж

/.../Наступил тот сезон, когда в Париж больше всего приезжает иностранцев. В прежние годы все было полно американцев и англичан. В настоящее время их совсем мало видно, вернее, слышно (английская речь очень явно выделяется на улицах). Уже два года как их приезд резко сократился. Но зато на улицах замелькали лица в костюмах немецкого покроя (немецкие моды, как мужские, так и женские, очень типичны). На бульварах Монпарнаса, где кафе тянутся сплошной линией, только и слышны разговоры по-немецки. Но немцы тут особенные, в большинстве случаев это беженцы-евреи. Как бы ни были все пессимистически настроены по поводу Германии, но все-таки не думали, что реакция дойдет до таких средневековых размеров.

Представь себе, вещь композитора Мосолова «Стальной завод»[60] я здесь слышал в концерте. На мой взгляд, видно, что он обладает большой композиторской техникой и большим оркестровым дарованием. Но музыкальная мысль у него бедная и однообразная. Вся вещь исключительно звукоподражательная./.../

60
Мосолов Александр Васильевич (1900—1973), советский композитор, связанный с урбанистическими и конструктивистскими тенденциями искусства 20-х годов. В 1926 году написал музыку на тексты газетных объявлений и «Стальной завод» (симфонический эпизод).

Э. Р. Фальку
20 июля
1933 года
Париж

/.../Западная Европа очень, очень тяжело больна. Да, жизнь здесь, во Франции имеет свои приятности — у французов легкий характер, народ они живого темперамента, есть у них много изящества, даже талантливости, а все-таки мне душевно скучно среди них. Такое чувство, что все это у них на поверхности, а сердцевина их мертвая.

Только что прошли праздники — годовщина взятия Бастилии. В это время весь Париж танцует — прямо на улице; на перекрестках, на площадях, повешены разноцветные лампионы и всюду устроены танцульки. Я ходил по всему городу и смотрел на это веселье. Но мне от их веселья становилось, наоборот, еще грустнее. Не за себя, а за них. Настоящего оптимизма нет больше, нет, напротив, все больше и больше проявляется упадочная атмосфера.

Но вот тут ты в недоумении — «если это так, почему же он работает в Париже, а не в Москве?» Тут мы входим в очень специальную профессиональную область. У меня особая чувствительная организация глаза по отношению к свету и цвету. Глаз художника так реагирует на цвет, как его проявляет окружающая его световая атмосфера. Недаром Тициан, Паоло Веронезе работали в Венеции — их глаз питался этим великолепным золотым цветом, разлитым в Венецианской области, и недаром великие французы XIX века жили в Париже — это его серебристый свет создал им их серебристо-холодноватую гамму. Свет в России мне мало помогает в работе, если можно так выразиться, глаз мой перестает быть музыкальным. Хуже всего я себя чувствую в этом смысле в Германии. В Берлине, когда я там три года тому назад был, мне казалось, что я от его твердого прозаического света просто заболею. А вот здесь я чувствую, что глаза мои как бы выздорове-

ли. Ведь глаз так же подвергнут физиологическим процессам, как легкие, и есть люди, состояние легких которых требует, чтобы они жили в определенном месте; /такие же/, значит, и свойства глаз. Конечно, ты прав, когда пишешь, как тесны обстоятельства моей жизни здесь. Но зная меня, ты должен понять, что я всегда игнорирую внешние обстоятельства и успех, если он мешает моим исканиям в искусстве[61]./.../ Может быть, это совсем несов-

61
Фальк уехал в Париж в поисках «драгоценных пятнышек цвета», в поисках того метода живописи, который, сохранив предельную верность живописной системе Сезанна, смог бы стать также выразительным средством для воплощения новых задач, поставленных временем перед художником.

74. Тихая улочка. Весна в Париже. 1936



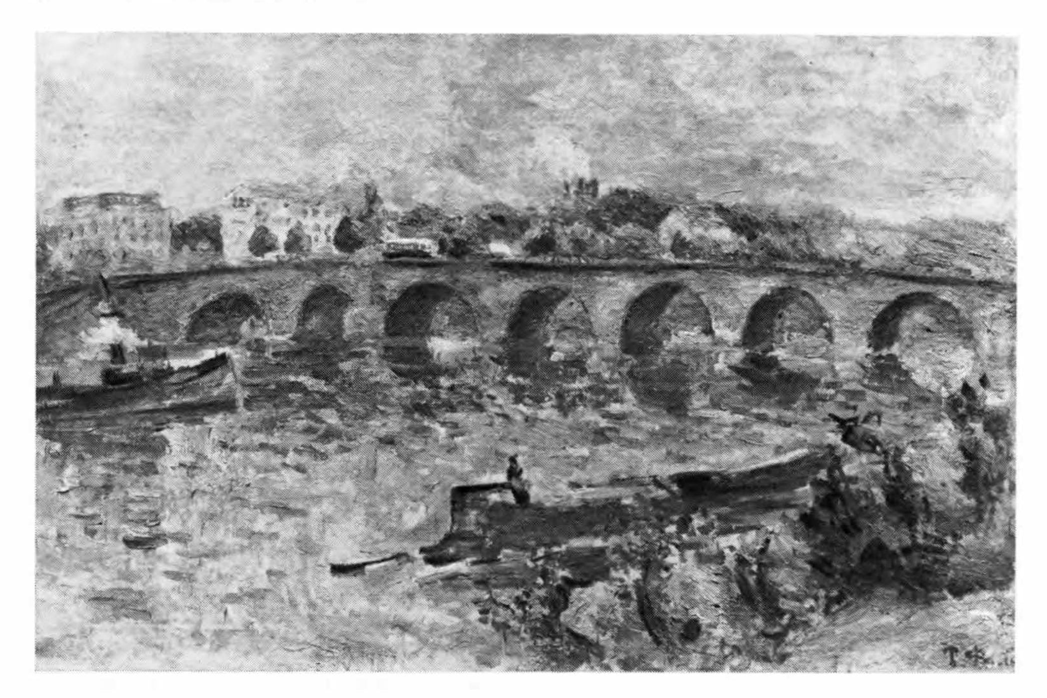
ременное состояние, ведь и здесь такое отношение к искусству мало кому нужно. Ну, уж такой я фанатик.

...Хотя и свет здесь замечательный, такой полезный для глаза, но «неполезно» здесь состояние людей. Настолько, что мне последние месяцы все более и более становится нестерпимо тоскливо, душевно скучно здесь. С другой сторсны, глаз мой здесь настолько окреп, что я думаю на многие годы сохранить эту силу и чувствительность, чтобы писать хорошие картины и в Москве. Поэтому я вместе с вами буду опять в Москве, возможно, скорее, чем ты думаешь./.../

М. Б. Фальк
20 августа
1933 года
Сен-Шерон

/.../Валерик меня с каждым днем все более и более изумляет. Рисует он так, что я сам могу ему только позавидовать. В смысле рисунка он уже теперь абсолютно законченный художник. В поэзии он разбирается с тончайшим критическим чутьем. Ум его настолько обостренно философски работает, что иногда с большим напряжением следишь за его ходом мыслей. Но это все так мало меня радует — чересчур уж рано. Большинство этих вещей я

75. Мост на окраине Парижа. 1934



сам постиг, когда был лет на 20 старше теперешнего его возраста. А кроме того, чем утонченней, чем одаренней в самой высокой сфере натура, тем она беззащитней в грубой житейской борьбе./.../

М. Б. Фальк
18 сентября
1933 года
Сен-Шерон

/.../Несмотря на болезненное состояние Валерика, его присутствие мне дает очень и очень большое удовлетворение. Он уже теперь настоящий мне друг. Он понимает самые сложные вопросы и его понимание совершенно родственно моему.

Сколько у меня было учеников, которых я учил годами. А вот сейчас он, никогда у меня не учившийся и вообще не учившийся, делает точь-в-точь именно то, что нужно и говорит об этом почти теми словами, какими я говорил в классе [62]./.../

62
«В классе», то есть во Вхутемасе-Вхутеине.

М. Б. Фальк
11 декабря
1933 года
Париж

/.../Мы живем очень, очень экономно и еле-еле сводим концы. Я из себя изображаю не только художника и профессора искусств, но и кухарку, и прачку, и фельдшера для Валерика. Но я совсем не жалуюсь. Я бесконечно рад, что он здесь со мной. Он очень и очень хороший. Мне от него куда полнее жизнь чувствуется./.../

/.../Здесь, в Западной Европе, по-прежнему продолжается экономический, но, главным образом, моральный

76. Пейзаж с водоемом. Бретань. 1934



кризис. Конечно, это особенно остро отражается во всех областях искусств. У людей все меньше и меньше интереса к «поэзии» жизни, и все больше реагируют они на вопросы, связанные с «прозой». Искусство мое идет все лучше и лучше, оно становится все более и более изысканным и утонченным. Но тем хуже, можно сказать. Все менее и менее возможна сейчас широкая популярность с такой живописью./.../

М. Б. Фальк
Декабрь
1933 года
Париж

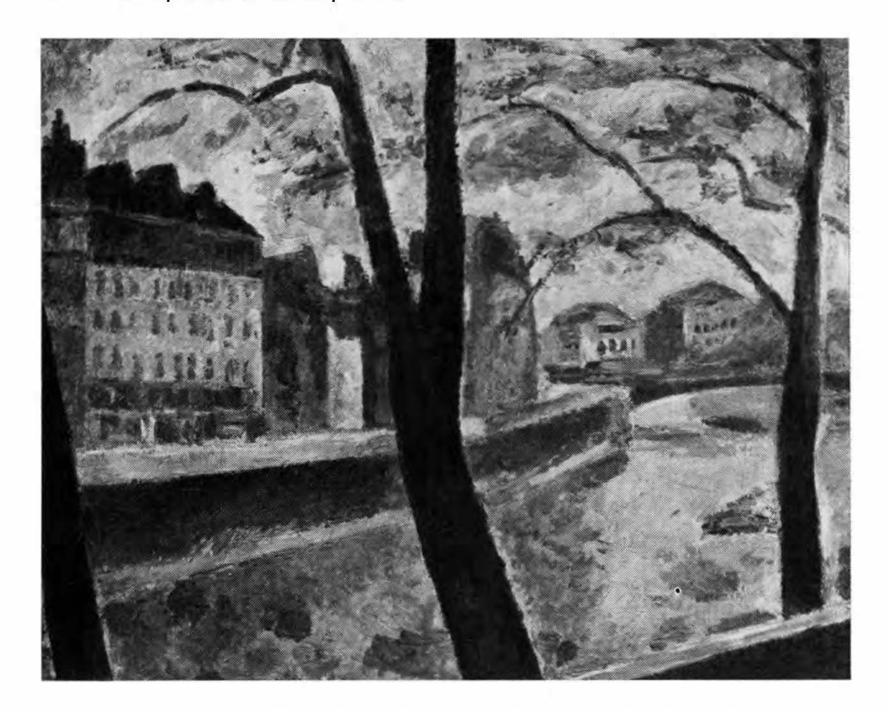
/.../Живу я совсем без прислуги — все, абсолютно все приходится самому делать: и печку топить, и на базар ходить, и кухаркой быть, и мастерскую убирать и т. д., и художником быть, и заработка искать, и с людьми встречаться. А ведь для того, чтобы картины писать, нужно, чтобы настроение было не только спокойное, но и возвышенное.

/.../Вы себе совсем не представляете, что такое значит экономический кризис сейчас в Европе и как он ударил в области искусства. Если бы не моя фанатическая преданность идее искусства и тот закал с детских лет

по отношению к лишениям, то я бы давно этого не выдержал. Что меня еще удерживает здесь и что так важно для моей живописи — это остатки громадной старой культуры, являющейся прямым продолжением не только великой эпохи Возрождения, но даже древнегреческого искусства.

/.../Конечно, даже при теперешних тяжелых условиях мне стало бы лучше жить, если бы я обладал более практическими свойствами. Но тут ничего уже не поделаешь, с годами я становлюсь в этой области все более бездарным. Но это за редчайшим исключением никогда почти рядом не идет — одаренность чувств (это ведь и есть способность к искусству) и одаренность к практике. Почти правило, что художник, начинающий высказывать способности практического порядка, начинает также опускаться вниз./.../

77. Набережная Сены. Париж. 1936



Р. В. Идельсон
Зима
1933 года
Париж

/.../Вот и у нас холодно. Т. е. это по здешним масштабам —10—11°! Но население здесь к этому так же относится и, пожалуй, так же страдает, как когда в Москве градусов 30 /мороза./.

Но у меня в этом году теплая мастерская и я не страдаю совсем. Стоит мне затопить печку и через полчас абсолютно тепло./.../

Знаешь, чем дольше я работаю, тем все более и более я вижу хорошее в настоящей живописи и наоборот Недавно я опять смотрел свой квадратный пейзаж, который я писал из окна в моей мастерской в серый день [63]. До чего он мне показался слабокровным в смысле цвета!

63
«Из окна мастерской. Осеннее утро в Москве». 1926. Х., м. Картина находится в собрании Дома ученых Сибирского отделения Академии наук в Новосибирске. В данный момент Фальк несправедлив к этой работе, она написана очень гармонично, с острым ощущением атмосферы.

Какой у меня тогда был огрубевший и опустошенный глаз! Конечно, я сейчас куда лучше работаю. Но все-таки мой глаз еще не «поет» по-настоящему. Какая это замечательная и редчайшая вещь «пение глаза». Цвет тогда вибрирует во всем пространстве, как смычок скрипки. И как далек я сам от этого. Очень уже нужно для этого быть в душевном равновесии и абсолютно владеть нервами, но возможно ли это вообще в такое для всех на всем свете трудное и более чем беспокойное время? Каталог Кончаловского я смотрел почти с отвращением[64]./.../ Не могла бы ты мне прислать несколько настоящих фотографий вещей Лабаса и Тышлера? Как это ни странно, это единственные художники (которых я знаю), которые меня сейчас по-настоящему интересуют и никто из так называемых живописцев, ни Лентулов, ни Куприн, Рождественский и т. д. Пожалуй, еще немного Древин и Удальцова. Что пишет сейчас рыжий Иванов[65]? Как Фонвизин и Зефиров? А Эва, работает ли она еще вообще[66]. Да, если будет случай и если ты к этому настроена, передай привет Дав/иду/ Петр/овичу/[67]. Несмотря на те или иные несогласия с ним, у меня за последние годы работы с ним образовалась настоящая симпатия! Он, по-моему, более любит искусство и более готов его отстаивать, чем так называемые мои «друзья», которые столько собак на меня вешали. Целую тебя крепко, крепко. Все будет хорошо у тебя./.../

64
Отношение к Кончаловскому у Фалька было очень противоречивым: с одной стороны, его отталкивала «сырость» его цвета и фактуры, как считал Фальк, с другой — восхищали широта его дыхания, смелость его интерпретации классики и артистичность натуры в целом.

65
Можно предположить, что это Иванов Евгений Николаевич (1891—?), живописец, выставлявший свои работы на выставке «Московские живописцы» в 1925 году. В статье А. А Федорова-Давыдова «По выставкам» (журн. «Печать и Революция», 1925, кн. 5—6, с. 225—278) работы Е. Н. Иванова рассматриваются в одном аспекте с работами Рождественского, Машкова и Фалька, что свидетельствует об общности позиций этих художников.

66
Ева Павловна Розенгольц-Левина (1898—1975), художник, ученица А. С. Голубкиной, а впоследствии Фалька во Вхутемасе. Фальк всегда интересовался ее творчеством, за несколько дней до своей смерти, в сентябре 1958 года, он написал Еве Павловне записку с просьбой принести ему в больницу и показать ее работы.

67
Давид Петрович Штеренберг. Вместе с ним Фальк работал в коллегии ИЗО Наркомпроса, где Давид Петрович поддерживал левые течения, в то время как Фальк придерживался более умеренных взглядов (1918—1921). Затем они одновременно преподавали во Вхутемасе-Вхутеине на живописном факультете (1918—1928).

Р. В. Идельсон
1933 год
Париж

/.../Как я рад, что Валерик со мной, ты не можешь себе представить; а внешне, конечно, его приезд мою жизнь осложнил также. Мне приходится массу вещей делать — то, что нормально лежит в обязанностях женщины! Дома он жил в устроенной обстановке, как ни трудно было Е/лизавете/ С/ергеевне/, но она сохраняла обстановку его жизни, стремилась, чтобы он жил в чистоте, питала его хорошо и т. д. А при его болезни все это, конечно, очень важно. Поэтому я мастерскую держу в большом порядке, каждый день аккуратно ее подметаю, готовлю еду, хожу на базар, мою посуду, даже большую часть белья сам стираю. И при всем этом пытаюсь еще работать, бывать у людей, искать случая что-нибудь продать или заработать. Пока нужные мне для такой жизни силы есть, а работы мои сейчас лучше с тех пор, как я здесь. Потому что ушла та страшная тревога, которая меня так заедала, за Валерика. А мальчик он чудный. Такой уж талантливый, такой трогательный в своем понимании искусств. То, что он сейчас знает о живописи, о поэзии, я стал понимать только 10 лет тому назад.

Рисует он так замечательно не только внешне, но в самой глубочайшей сущности искусства. И представь себе, совсем на принципах Рембрандта — все это совершенно непосредственно, ведь он очень мало еще смотрел искусство./.../

В ТАСС
1 января
1934 года
Париж

Советские и иностранные художники, работающие за границей, глубоко потрясены известием о смерти товарища Анатолия Васильевича Луначарского.

Просим «Известия» и «Правду» присоединить и наш голос к трауру советской общественности с выражением большой печали о потере их друга и борца за великие пролетарские основы искусства в стране строящегося социализма.

Р. Фальк — Илья Эренбург
Редько — Л. Козинцева
Азарх — Натан Альтман
Сергей Чехонин — (и др. неразборчивые подписи)

(Автограф Редько К. Н. в ЦГАЛИ, ф. 2359, оп. 1, ед. хр. 203 [68]).

68 Об этом письме К. Н. Редько пишет в своей книге «Дневники, воспоминания, статьи» (М., 1974, с. 109): «С Фальком составили текст статьи, выражающей соболезнование о смерти Анатолия Васильевича Луначарского. Я собрал подписи художников и писателей. Сегодня эту статью сдал в ТАСС для отправки в газеты «Известия» и «Правду». Наш венок. Он нас любил». Письмо напечатано не было.

Р. В. Идельсон
1934 год
Париж

/.../Вчера мы с Валериком пошли на открытие Осеннего Салона. Ты не можешь себе представить, до чего он сейчас ужасен. Есть несколько обычных знакомых имен. Очень ловко написанная вещь и весьма противная Геликмана [69]. В темной воде купается два десятка женщин, все почти сзади взяты. Вера Рохлина выставляет несколько сладеньких «ню». Но самое ужасное — это общий уровень. Не знаю, оттого ли, что я сам, может быть, изменился за 5 лет, но мне кажется, эта выставка несравненно еще хуже, чем раньше.

/.../К тебе зайдет, может быть, один очень интересный человек. Фамилия его Фридрих Вольф [70]. Он немец-беженец. Его профессия — врач, но кроме того он пишет драматические вещи. Возможно, что одну из его работ будет ставить Госет. В Германии одна его драма «Цианистый калий» имела очень большой успех. Он коммунист, им написаны еще весьма интересные книги по социальной гигиене и вообще врачебные. Если бы он подольше здесь остался, я бы с ним подружился непременно. Я думаю, что он вообще останется в СССР, во всяком случае он едет надолго. Он у меня несколько раз был и довольно обстоятельно смотрел мои работы./.../

/.../Чем дальше, тем мне все меньше нравятся импрессионисты, именно в тот период, когда стали импрессионистами. А Коро я еще больше увлечен (не его пейзажами). Делакруа мне определенно антипатичен. Представь себе, очень я полюбил Рафаэля, больше, чем того Тициана, который здесь есть в Лувре [71]./.../

69 Геликман — вероятно, Г. Гликман (Глюкман), художник салонного модернистского толка. Уехал из России и жил во Франции.

70 Фридрих Вольф (1888—1959), писатель, драматург, антифашист, врач по образованию. В Москве встретился с Фальком в 1944 году и до отъезда на родину, то есть до 1945 года, посещал мастерскую художника.

71 В Лувре имеется значительное количество картин Рафаэля, среди них особенно замечательны мужской портрет Бальтасаре Кастильоне и женский — Джованны Арагонской. Судя по неоднократным устным высказываниям Фалька, здесь речь может идти скорее всего о первом из них. Что же касается Тициана, то среди луврских его полотен Фальк выделял портреты «Молодого человека с перчаткой», портрет Томазо ди Мости и «Красавицу перед зеркалом» («La bella chi si speccia»).

Р. В. Идельсон
1934 год
Париж

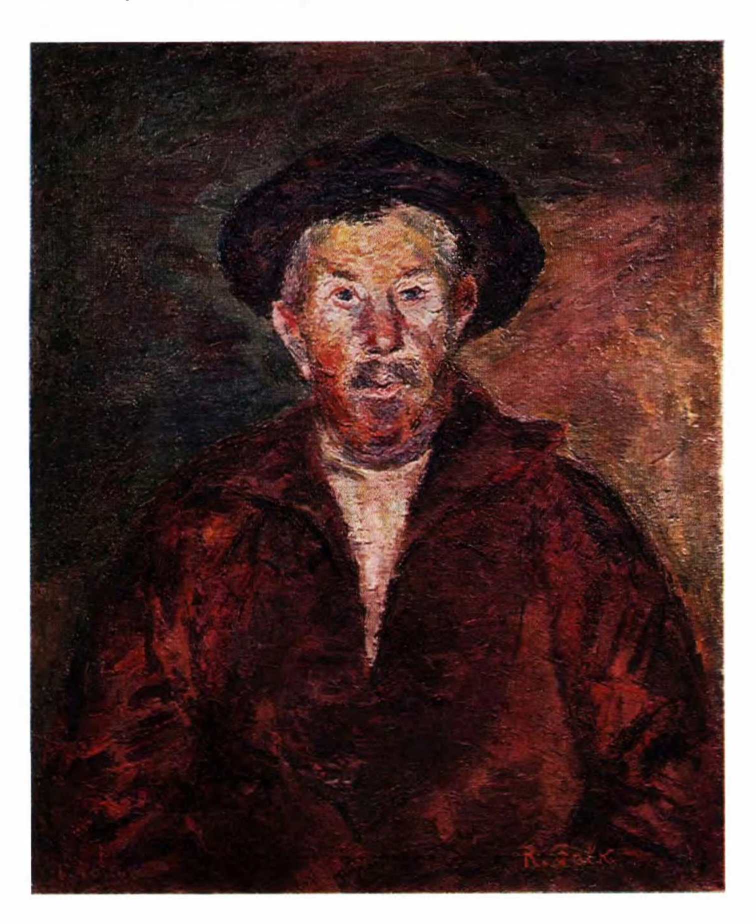
Ты пишешь о простоте в искусстве. Ах,/.../ до чего нелегко сейчас современному человеку быть простым в искусстве. Уж одно то, что приходится об этой самой простоте говорить и думать, весьма непростое состояние.

Сейчас здесь полный крах беспредметного искусства. Но то, что пишут «реально» с натуры, тоже не утешение, особенно среди художников помоложе. Такая внутренняя нищета. Полное отсутствие хотя бы простого живописного темперамента. Конечно, чем богаче внутренняя наполненность, тем большая ясность, тем большая простота./.../

М. Б. Фальк
Октябрь
1934 года
Пенмарш
(Финистер)

Это один из самых западных выступов Франции в Атлантический океан. Называется Finistére, т. е. конец земли. Море почти всегда очень бурное. Колоссальные прилив и отлив. Рыбаки одеты во все розовое или красное. Кругом все покрыто маяками, которые ночью посылают свои лучи. Этот район один из самых опасных в Европе. Все полно какой-то дикой романтики. И кроме того, еще никогда мне не удавалось так дешево и вместе с тем так хорошо устроиться, как здесь. Как жалко, что мы с самого начала сюда не попали. Там, где мы раньше были, было дороже, значительно хуже. Конечно, потому что там много народу жило. А это особенно огорчало Валерика. Он терпеть не может мест, где много людей. Твои проекты относительно него, т. е. чтобы он стал иллюстратором, графиком и т. д. — невыполнимы. Он никогда не будет в состоянии вести какую-нибудь систематическую работу. Он очень слаб. Малейшее физическое или моральное напряжение приводит к длительным и тяжелым припадкам [72].

78. Бретонский рыбак. 1935

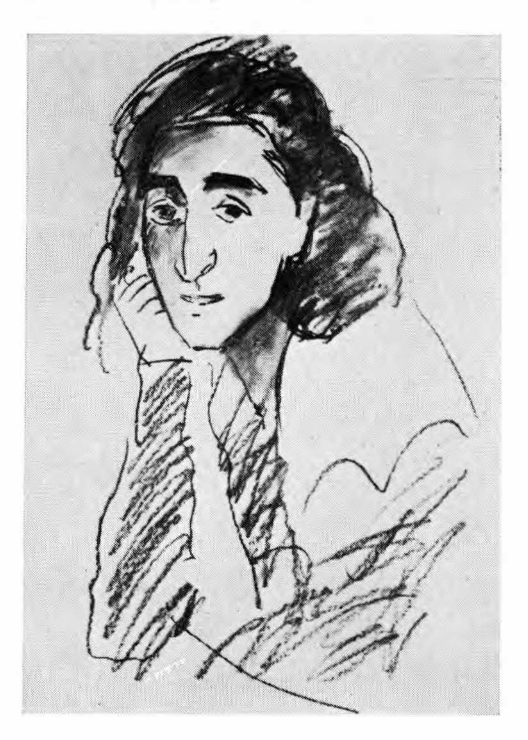


72
Здоровье Валерика постепенно улучшалось. Приехав на родину вместе с отцом в конце 1937 года, он понемногу занимается живописью, в 1940 году посещает Художественное училище, летом 1941 года выполняет работы по светомаскировке Москвы. В 1942 году уходит в военное училище, утаив справку об освобождении от воинской обязанности по состоянию здоровья, и в 1943 году умирает в полевом госпитале от ранения.

Тем более приходится вырабатывать мне в себе стойкость и выносливость.

/.../Остаемся мы здесь еще на две недели. Мы здесь на полном пансионе. Не нужно мне ни готовить, ни на базар ходить, ни комнаты убирать и т. д. Могу с самого утра о живописи думать. Так что для меня сейчас полный праздник. Жалко, что здесь нельзя навсегда остаться, а в Париж раз в год на месяц наезжать. Я все меньше и

79. Эскиз к картине «Больная». 1935



меньше люблю жизнь большого города. Она берет бесконечно много сил. В большом городе, чтобы продуктивно жить — нужно быть или очень здоровым или очень состоятельным. По приезде в Париж у меня предполагаются два новых урока и кажется, что получу один небольшой портретный заказ. Эти перспективы также действуют на меня успокоительно./.../

А. В. Куприну
1 ноября
1934 года
Бретань

/.../Во-первых, поздравляю Вас с Вашей бывшей выставкой, с тем значительным успехом, который выпал на ее долю [73].

/.../Ваш праздник был до некоторой степени и моим праздником. Ведь всякое продвижение, или наоборот, падение старого сотоварища мною переживается в некотором смысле как собственная удача или неудача./.../

/.../Здесь, в Бретани, опять принялся за кисть. Океан — вещь совсем замечательная, лучше моря, которое мне приходилось видеть. Особый восторг я испытываю от

73 Выставка произведений А. В. Куприна. Каталог. М., 1934.

воздуха: он весь пропитан запахом йода — это от водорослей, остающихся после прилива. Женщины здесь еще ходят все в черном, с белыми, очень странными высокими уборами на голове. Это совсем средневековье. А мужчины — рыбаки — во всем розовом или красном. Все это воспринимается как какой-то очень стильный балет. Пробудем мы здесь с Валериком месяца полтора, а потом — обратно в Париж. Что это за чудный, разнообразный, бесконечно

80. Больная. 1935



живописный город! Но в то же время насколько он бесконечно утомителен. Он весь пропитан бензином, шумом, суетой, грохотом.

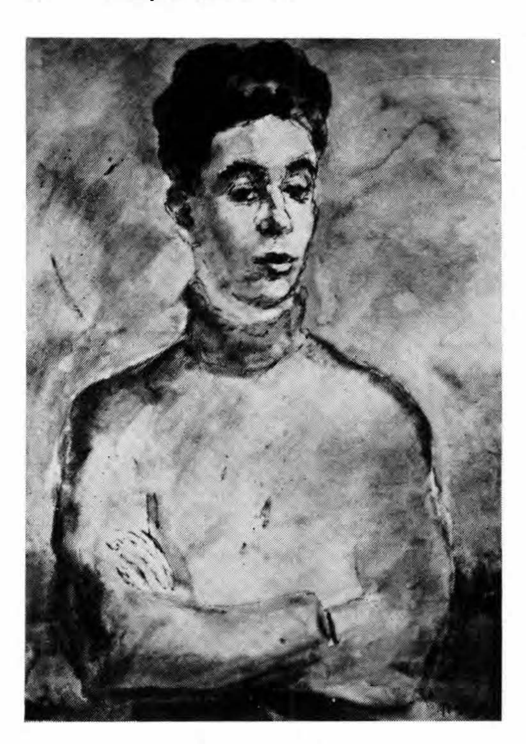
/.../Этим летом была большая выставка Домье. В России мы его знаем только как карикатуриста. На самом же деле — это один из величайших французских живописцев. Самые мои любимые художники XIX века — это Коро (его фигурные вещи) и Домье. В Лувре появились еще совершенно потрясающие вещи Монтичелли.

/.../Может быть, Вам будет любопытно знать цены, которые платили лет пять-шесть назад за некоторых художников? За холст Матисса (по размеру 80×100 у Щу-

кина) [74] — 400--600 тысяч франков (текущий франк в пять раз ниже довоенного). Пикассо — те же самые цены. За Дерена, Дюфи — 80—150 тысяч франков. За нашего Шагала (за небольшой натюрморт) — 25—40 тысяч франков. Ну, а художники не столь знаменитые продавались по 2—3—5 тысяч франков. Но зато — изрядное количество. Теперь холст Пикассо, Матисса можно иметь за 15—50 тысяч, за Дерена платят 8—15 тысяч и т. д.

74
Подразумевается собрание Щукина в Москве. Сергей Иванович Щукин (1854—1936) — коллекционер новой западной живописи. Его коллекция стала составной частью Музея нового западного искусства. Теперь собрания этого музея распределены между Музеем изобразительных искусств им. Пушкина в Москве и Государственным Эрмитажем в Ленинграде.

81. Валерий Фальк. 1941

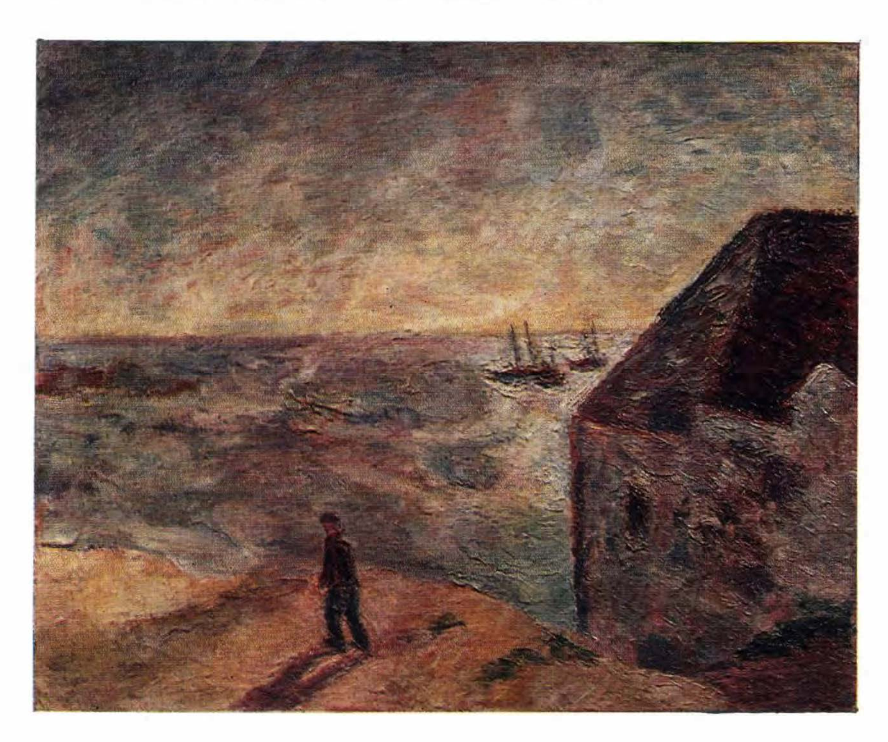


/.../Вас, наверное, интересует, как я существую. Должен Вам сказать, что я иногда сам себе удивляюсь, как при моей очень небольшой деловой активности мне удалось в такое тяжелое время здесь уже шесть лет просуществовать. По временам удается продать то или иное масло, довольно большой успех имеют мои акварели. Я их теперь делаю иногда с некоторой технической рафинированностью, вот уже сам от себя не ожидал, что специализируюсь когда-нибудь в этой технике. В перспективе — портрет на заказ. Ну, а кроме всего — частные уроки по живописи. Из всего и складывается мой, правда, достаточно скромный прожиточный минимум./.../

А. В. Куприну
Февраль
1935 года
Париж

/.../У меня за последние месяцы опять музыкальный рецидив. За все эти годы у меня не было инструмента и сейчас такового нет. Но и не было настоящей потребности в музыке. А вот сейчас стало как-то невтерпеж. Руки, мои, конечно, очень одеревенели, так что себя и слушать было бы противно. Но я нашел себе следующий выход: встретил желающих играть в четыре руки. Раза два в неделю играю. Ноты я совершенно свободно с листа читаю, тут же их

82. На берегу океана (Дом у моря). Бретань. 1934—1935



приспосабливаю и упрощаю технически. Оказывается, что я сейчас лучше чувствую музыку, чем в Москве, я сам не знаю почему, как-то очень много ясно стало, что я раньше только чувствовал. Вот что мы переиграли: симфонии Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шумана, Чайковского. Концерты — Бетховена, Моцарта, Шумана. Очень и очень красивый квинтет Шумана. Очень замечательные «Бранденбургские концерты» Баха. И с совсем особым удовольствием играю я органные концерты Генделя. Я так жалею, что не знал их в Москве, я непременно попытался бы с Вами в четыре руки их на Вашем органе сыграть [75]. Играю еще вещи, написанные Моцартом для двух роялей — специальные сонаты, фантазии и фуги. Меня все более и более стал увлекать Моцарт. Это сейчас мой второй после Баха любимый композитор. От романтиков я все более и более отхожу. Даже Бетховен для меня часто уже чересчур романтичен. Если можно так выразиться — у романти-

75 У А. Куприна был маленький орган, который был им собственноручно собран из старых труб.

ков ощущения как бы физиологически душевные, а у классиков отвлеченно душевные и духовные! ...

/.../ А что Вы сейчас играете? Сочиняете ли сами? Если да, то пришлите мне, я охотно бы переиграл это.

/.../Некоторое время тому назад у меня произошло событие, как-то по-особому меня взволновавшее. Мне посоветовали показать Валерика одному старику доктору. Живет он километров 25—30 от Парижа и он глубокий

83. Бретонка (жена рыбака). 1934—1935



старик, лет 80—82. Вот мы и поехали. Встречает он нас и также его жена, небольшая старушка 70 лет. В комнате, вдруг вижу, висит один мне очень знакомый портрет — девушка на фоне этажерки с книгами. Работа раннего Серова, овеянная особой поэзией, чего он потом лишился. Старик обращается к нам и говорит: «Не правда ли, как моя жена похожа на этом портрете?» Оказывается, что Серов писал ее 47 лет тому назад! Она его кузина. И моя самая любимая его вещь, «Девушка под деревом»* в Третьяковской галерее, так же с нее написана. Вы сами понимаете, что тут очень ожили мои ученические годы, я так живо вспомнил, как мы у него занимались. Но и стало

* Имеется в виду портрет В. А. Серова «Девушка, освещенная солнцем» (1888), моделью для которого послужила двоюродная сестра художника М. Я. Симонович, в замужестве Львова (Прим. ред.).

мне еще грустно от того, насколько изменилось мое отношение к его живописи! Какой-то уж очень не первоклассной показалась мне его живопись. Цвет не музыкальный и не выразительный, форма вялая и натуралистическая, а фактура неряшливая. А все-таки этот его период, до его 30-летнего возраста, был лучшим, потом все стало куда грубее и банальнее, недостаточно он, по-видимому, любил искусство, /так/ что опустился до роли портретиста бога-

84 Автопортрет. 1936



той буржуазии, а ведь материальные обстоятельства были более или менее благополучные у него, и мог он прекрасно обойтись без таких компромиссов./.../

М. Б Фальк
Весна
1935 года
Париж

Вторая половина мая. А я сегодня затопил печку и на улицу вышел в зимнем пальто. Погода совсем по-настоящему с ума сошла. Так и не было до сих пор настоящей весны. После зимы, которая по здешним масштабам до сих пор продолжается, наступит уже прямо лето. Конечно, мы поэтому оба все время простужаемся. У Валерика был пять раз за эту зиму грипп, да и я также похварывал. В материальном отношении прошедшая зима была самая трудная за все время пребывания в Париже. Вот уже месяц, как стало значительно легче. Получил работу для синема [76]. Нужно делать эскизы костюмов и декораций. Надеюсь еще месяца два быть занятым и столько заработать, чтобы смочь Валерика послать куда-нибудь

76
Работа над франко-английским фильмом по сюжету «Тараса Бульбы» Н. В. Гоголя. Фальк делал декорации и костюмы. Режиссировал и ставил фильм А. Грановский. Фильм вышел на экраны в марте 1936 г.

из Парижа и, может быть, и самому уехать. По-видимому, тот курс лечения, который я проделывал с Валериком и еще проделываю, начинает показывать свою пользу.

Начал это письмо в кафе, дожидаюсь, пока на улице неприятный слякотный дождь пройдет. Но, шедши домой, уже после дождя, я встретил снег на улице. Во второй половине мая, здесь, в Париже — снег идет!...

85. Тропинка в лесу. Окрестности Парижа. 1935



...Я стал сейчас очень скромным. Немного спокойствия — и ко мне возвращается бодрость и надежда.

Бумага, на которой я пишу это письмо, дается посетителям этого кафе — Café du Dome. На моих глазах это кафе прошло через разные этапы. Когда я сюда приехал, в нем я еще застал много художников. Потом их стало меньше, а вместо них появилось много богатых американцев, англичан. Потом, с кризисом, почти даже не видно последних, но зато их заменили эмигранты из Германии. Так что уже года два, как там весьма стала слышна немецкая речь и у всех в руках немецкие газеты.

/.../С сегодняшнего дня — лето. Здесь для художников сейчас замечательный праздник. Открыта колоссальная выставка итальянского искусства от XIII до XVIII столетия. Главные итальянские музеи дали массу своих шедевров.

Только обидно — дорогой вход! 10 фр. Это устроено как будто бы только для богатых./.../

86 Три дерева. 1936



М Б Фальк
1935 год
Париж

До сих пор /так/складывались обстоятельства, что больше приходилось писать о нехорошем. Но вот уже два месяца как мои обстоятельства изменились к лучшему. Во-первых, моя работа в кино продолжается. По всей вероятности, еще месяц я там проработаю. Мною очень довольны. И заработаю столько, что смогу вместе с Валериком потом месяца полтора-два где-нибудь хорошо отдохнуть. Мне он по-прежнему очень помогает делать рисунки для синема. Вот и я опять становлюсь оптимистом. И на будущее смотрю с бодростью. После удачной работы в синема есть всегда надежда на получение другой подобной работы./.../

Как видишь, выходит теперь так, что если бы даже хотел что-нибудь нехорошее написать, то нечего! А раньше бывало и наоборот. Представь себе, еще в каком отношении мне очень везет. Ты рассмеешься. В отношении погоды! Когда я получил свою работу в кино, я с опасением думал о том, что трудно будет работать в мастерской целый день во время жаркого, душного парижского лета. А вышло так, что до сих пор был только один по-настоящему жаркий день. Все время или холодно, или дождь

идет. Вот это для меня настоящее везенье! Да и Валерик в восторге... Куда мы с ним поедем, до сих пор еще не решили. Я с удовольствием поехал бы в прошлогоднее место...

Высоко в горы я не могу... Вероятнее всего поэтому — куда-нибудь просто в деревню. А должен тебе сказать, что иногда я здорово скучаю по нашему простому русскому, деревенскому пейзажу./.../

87. Регистан зимой. Самарканд. 1939



Р. В. Идельсон
1938 год
Из поезда, идущего в Среднюю Азию

Вот я опять еду. Сейчас я очень доволен. Доволен тем, что неподвижен, что ничего не делаю. Юмашев целый день рисует. На меня же напала страшная лень, даже читать не хочется. А пейзаж для живописи мелькает потрясающий. Леса и поля осенней расцветки. Десятки раз хотелось бы сойти с поезда и остаться надолго работать./.../

Р. В. Идельсон
1939 год
Ленинград

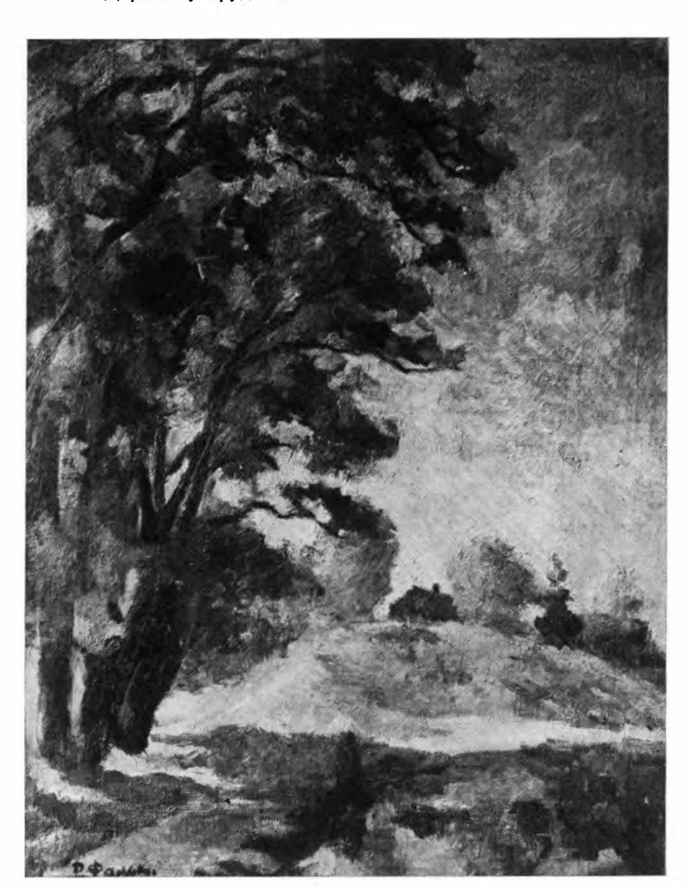
Приехали мы сегодня утром и встретила нас здесь прекраснейшая погода. Приехали мы к Осмеркину и сразу все устроилось.

/.../Мне он /Ленинград/ тоже нравится чрезвычайно. Мне сразу захотелось работать. Чувство это так сильно еще ни разу не было в Москве. Москва пока что дезорганизующая по своему внешнему ритму, а Ленинград — наоборот. Он — замечательный.

С. Л. Коллегаеву
2 октября
1942 года
Самарканд

/.../Пишу из больницы. Лежу уже третий месяц. Болезнь местная — бруцеллез... Лечение находится пока в стадии экспериментов... Вы спрашиваете, удалось ли мне использовать интересные стороны Самарканда и что-нибудь написать. Нет, если не считать некоторого количества акварелей, а по-серьезному не был в состоянии заняться живописью. За неимением лучшего мне пришлось в здешнем художественном училище взять руководство театр/аль-

88. Деревья у пруда. 1939



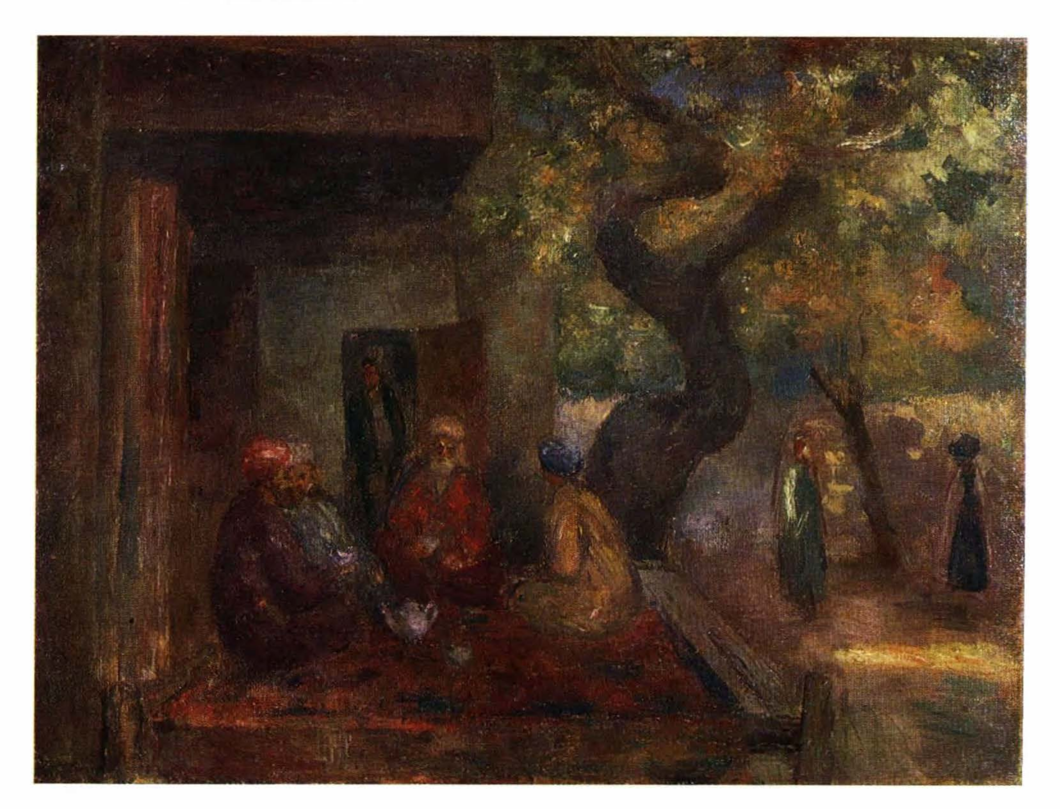
но/-оформит/ельским/ отделением [77]. Оплата 5 руб. в час. Фактически после всяких вычетов, отчислений получалось 3 руб. Чтобы набрать какую-то сумму, я вынужден был очень много часов взять. Да еще в другом конце города взял также уроки. Был я занят ежедневно 8—9 часов, не считая еще нескольких часов на хождение по этим урокам. Зимою — в липкую грязь, а летом при более 70° жары. Как видите, не могло у меня хватать для личной работы ни времени, ни энергии! Зимой мы питались удовлетворительно. Но к началу лета положение весьма ухудшилось. С одной стороны, продукты начали резко удорожаться, а с другой — я потерял свою основную работу в худ/ожест-

[77] Справка
Дана настоящая профессору Фальку Роберту Рафаиловичу в том, что он состоит преподавателем Узбекского Училища Изобразительных искусств.
Директор Подпись
Секретарь Подпись

венном/ уч/или/ще. Началось все более и более увеличивающееся недоедание. Болезнь моя, в скрытой форме, за несколько месяцев до открытого заболевания, разрушала мой организм. Все это вместе взятое довело меня до настоящего тяжелого заболевания.

/.../Если бы не моя болезнь, то я, возможно, переехал бы в Ташкент. За неделю до заболевания Моск/овский/ театр Революции предложил определиться туда и

89. Чайхана. Самарканд. 1938



стать его главным художником-постановщиком. Предварительно я собирался съездить для переговоров туда. Двое суток я просидел для этого на вокзале, но на поезд не мог попасть. Через несколько дней оказался в больнице.

Вы пишете, что много читаете. Я ие много, трудно книги доставать. Вспоминаю наши разговоры о литературе прошлой весной. Хотелось бы встретиться и опять обо всем этом побеседовать. Думаю, что сейчас у нас было бы больше разницы мнений. Попались мне повести Тургенева. Давно не читал. Какой это все-таки замечательный писатель!/.../

С. Л. Коллегаеву
29 января
1943 года
Самарканд

Получил Вашу открытку и журналы...
/.../Забавно было увидеть позирующего Кончаловского перед фотоаппаратом в «Огоньке». Я буду очень рад, если Вы и впредь иногда будете мне присылать журналы. В «Огоньке» бывают интересные военные обзоры и хорошие иаглядные карты. Мне пришлось видеть несколько номеров с разбором тихоокеанского положения и североафриканского театров войны. Вы правы — темпы наших

90. Осенние деревья. Пейзаж с осликом. 1938



союзников не очень пока утешительные. Мне начинает казаться, что они всю черную работу в Тунисе готовы предоставить формирующейся французской армии, а сами будут продолжать выучку и тренировку своих военных сил в некотором приличном отдалении. Но, может быть, я чересчур скептик. Вот только сегодня пришлось прочесть о десятидневном совещании Рузвельта и Черчилля. Хочется верить в то, что /совещания/ не только для теоретических обсуждений, но чтобы принять практические решения. Хочется верить, что когда это письмо окажется в Ваших руках, эти самые практические решения уже достаточно эффективно проявили бы себя. И все-таки мне почему-то кажется, что вряд ли до лета с их стороны можно ждать нового серьезного выступления. Тем более внушительное впечатление производят наши военные успехи. И думается мне, что многие американцы и англичане должны испытывать тягостную неловкость — собрали колоссальные военные силы, чудовищную технику и все это в основной своей массе пребывает в неподвижности.

Продолжаю поправляться. Но не обходится все время без рецидивов.

Нужно более или менее нормально питаться, а хотя я и массу уроков набрал, но и приблизительно достаточную для этого сумму денег сколотить невозможно. Пришлось и «халтуру» взять. Но чтобы это выгодно было, нужно уметь работать скоро и недобросовестно. Я пока этому еще не научился./.../

91. Пейзаж с минаретами. 1943



К. Ф. Юону
4 ноября
1945 года
Софрино

Сожалею, что не пришлось быть на открытии Вашей выставки [78]. Живу я еще в деревне и о Вашем торжестве пришлось узнать значительно позже [79].

Поздравляю Вас.

Всегда помню свои первые годы ученья в Вашей школе на Арбате. Мое художественное «детство» прошло под Вашим дружественным, внимательным руководством, и я с благодарностью вспоминаю об этом. Помню, какую большую роль в моем развитии играли Ваши заботы. Помню, какое на меня влияние имела Ваша любовь к творчеству таких художников, как Суриков, Левитан, Коровин и др. Впервые у вас, в Вашем кабинете, сплошь завешанном этюдами, работами Ваших друзей-художников, я впервые от Вас же услышал имена совершенно неведомых мне до того мастеров, /таких/, как Клод Монэ, Ван-Гог, Сезанн, Тулуз-де-Лотрек — и, признаться, след от этого остался у меня на всю жизнь.

Дорогой Константин Федорович, когда я начал у Вас заниматься, разница в наших годах была как будто значительная — 11—12 лет. А теперь мы стали современниками. Хочу надеяться, что через десять лет, приблизительно, я смогу отпраздновать юбилей подобно Вашему, а Вы нас порадуете выставкой в честь Вашего восьмидесятилетия.

78
Выставка произведений Константина Федоровича Юона (1875—1958) состоялась летом 1945 года в ознаменование 70-летия художника.

79
Фальк летом 1945 года почти безвыездно жил в Софрино на даче у Цузмеров.

А. В. Щекин-Кротовой
1 октября 1950 года
Алупка

Я поставил себе букет[80] из очень красивых ярких, преимущественно красных и оранжевых, цветов и с удовольствием его пишу. С пейзажем я жду до приезда Андр/ея/ Бор/исовича/ [81]. Я хочу через него получить формальное разрешение. Вот у кого надо учиться жить — это у Сар/ры/ Дмит/риевны/. До чего полезно, что она тоже сюда приехала. Она вытаскивает меня к морю на прогулки. И все это делается в меру, разумно. Вчера мы с ней пошли в те места, где я жил с Андр/еем/ Бор/исовичем/ в 38 году./.../

80
«Букет». 1950. Х., м. Частное собр., Москва.
81
В 1938 г. Фальк по приглашению Андрея Борисовича Юмашева совершил вместе с ним поездку по Крыму и Средней Азии, а в 1950 г Юмашев пригласил Р. Р. Фалька и С. Д. Лебедеву провести у него на даче в Алупке осенние месяцы.

А В. Щекин-Кротовой
Четверг
12 мая
1951 года
Москва

/.../Была Гилельс, и со вторника я начал ее портрет. Она оказалась осетинкой. Очень и очень интересная для работы и сама она очень милая. Сегодня я ее начал маслом. Она мне позирует каждый день. 24 мая она уезжает в Одессу. И я спешу написать декоративный портрет. Кроме того, мне еще повезло — Ира Белоножка[82] дала мне на той неделе также еще 6 сеансов, чтобы ее дописать. И столько времени у меня были пустые дни, а сейчас я иногда даже порядочно устаю. В среду я был у Бриков. Когда ты приедешь, мы туда опять зайдем и она нам тогда даст парижские модные журналы[83]. В них есть очень интересные костюмы. Там я познакомился с одной парой. Он театральный писатель, она бывшая балерина и акробатка. Они были сегодня уже у меня и осенью я получаю заказ на ее портрет. Тоже очень интересная модель[84]./.../

82
Белоножка, или Белоснежка — шутливое прозвище, данное Фальком Ирине Глинке, модели портрета «Ирина Глинка» (Госуд. Армянская картинная галерея, Ереван).
83
Фальк работал в то время над постановкой «Лев на площади» Ильи Эренбурга в Камерном театре, поэтому ему были необходимы журналы мод для современных костюмов во Франции.
84
Вероятно, это Л. И Лукин. Впоследствии Фальк написал портрет «Якутка» с Валентины Лукиной. Портрет был куплен Назымом Хикметом.

А В. Щекин-Кротовой
8 июля
1951 года
Селение Кошницы

Наше селение находится в 40 км от Кишинева. Общий характер пейзажа украинский. После московской жары и духоты здешняя атмосфера просто благодатная...

Очень мне понравился сам Кишинев. Он иногда так бывает похож на Самарканд (на новую его часть), что мне как-то не по себе становилось./.../

Такие же в основном одноэтажные дома, такие же акации и тутовники. И свет очень похожий. Но в Самарканде еще лучше: и свет, и растительность, и живописность населения. Так что я как-то по-особому заскучал по Самарканду.

У меня малюсенькая комнатка с земляным полом и маленьким окошком. Весь быт, еда — все примитивно.

/.../Все время спокойное и легкое солнце, думаю, что для живописи будет чудно.

А В. Щекин-Кротовой
Суббота
1951 года

/.../Теперь я опять в деревне[85] и начинаю видеть окружающее! Поставил себе для начала натюрморт на окошке: герань и груши, в окно виден чахлый огород и вдали украинская голубоватая хата./.../

85
Фальку пришлось на несколько дней уезжать из Кошницы в Кишинев.

А. В. Щекин-Кротовой
24 июля 1951 года

/.../Начал подражать Хазанову[86]: подговорил девочку-молдаваночку попозировать, если это удастся, может получиться очень для меня увлекательный портрет[87]./.../

86 Хазанов Моисей Тевельевич (1906—1980) — художник, ученик Фалька во Вхутемасе. Фальку очень нравились портреты девочек и мальчиков, которые с большим увлечением писал Хазанов.

87 «Девочка в пестрой кофточке» («Молдаваночка»). Х., м., ГРМ

А. В. Щекин-Кротовой
Среда, 13 августа 1951 года

Когда я так расписывал тебе свои широкие планы, то я как бы сглазил себя, я не учел одного обстоятельства, что и в Молдавии могут быть длительные нарушения погоды. Последние дни дожди, грозы, и такой силы, что днем приходится свечи зажигать. Девочку-модель, каждый сеанс с которой с таким трудом давался, приходилось домой отсылать. И всего она позирует только до 1-го сентября, потом школа начинается./.../

А. В. Щекин-Кротовой
15 августа 1951 года

По-видимому, пребывание здесь дает уже результаты. Я совсем легко могу 2 раза в день стоя работать. Но главное не в этом, а в том, что у меня появилось во время работы ощущение, давным-давно мною утерянное. Я стал наслаждаться во время писания. Это не потому, что все получается как нужно. Нет! Это другое — такое ощущение, что как бы возвращается голос и во время работы глаза начинают петь./.../

А. В. Щекин-Кротовой
21 августа 1951 года

Дней 10 было ужасающе жарко, настолько, что даже местные жители страдали. По сравнению с Самаркандом мне эта жара казалась совсем терпимой. Сейчас наступили прохладные дни. Насчет своей живописи признаюсь, что не очень ладится. Тут есть очень хорошие пейзажные места, но до них нужно добираться. Пишу я в комнате или около дома, но очень пока не удовлетворен, к южному свету нужно глаз приспособить. Ты помнишь, как из двух прошлогодних пейзажей в Алупке[88] серый мне намного больше удался. Когда серая погода и здесь бывает, я вижу все бесконечно красивее, но настоящей серой погоды не бывает, а бывает последнее время переменная, что вообще нарушает рабочий ритм.

Мечтаю найти девочку для позирования./.../

88 Пейзажи: «Алупка. Пейзаж» (частное собр., Тбилиси) и «Алупка. Пейзаж с морем» (частное собр., Крым, Никитский сад).

А. В. Щекин-Кротовой
25 августа 1951 года

/.../Продолжаю читать Чехова, том его театральных вещей. После того, как я свое первое ощущение тоскливости от него переборол, я все более и более им восхищаюсь. Сейчас я перечитываю «Три сестры». Это сделано, как великолепное оркестровое произведение. Каждый персонаж звучит, как сольный инструмент в оркестре. Ну, писать я об этом не буду. Потом я хочу много об этом с тобой поговорить. В Художественном театре ничего в нем не поняли. Но актерски его играть безумно трудно./.../

/.../Мне кажется, что с живописью у меня начинает получаться. Я говорю про тот натюрморт, который я тебе нарисовал[89]. Только тогда, когда я неплохо пишу, я чувствую себя приличным человеком, и тогда такое ощущение, что имею право на удовольствия от жизни. Последняя

89 В письме набросок натюрморта «Окно. Молдавия» (частное собр., Москва).

очень интересная девочка так же нас надула. Урожай живописи пока не очень большой: 3 натюрморта, 3 пейзажа, и один портрет. Гуашей 8 штук. Мне кажется, что в общем работы лучше, чем в Алупке [90]./.../

90
Следующие работы маслом на холсте были написаны в 1951 году в Молдавии: «Груши» (частное собр., Москва), «Деревья. Молдавия» (частное собр., Москва), «Арбуз и дыни» (Музей искусств в г. Павлограде, Казахстан); «Дубовая рощица. Молдавия» (Художественный музей, г Сумы, УССР); «Девочка-молдаваночка в пестрой кофте» (ГРМ); «Пейзаж с деревом и розовой крышей», «Герань и груши на окне» (частное собр., Ленинград).

92. Ирина Глинка. 1952



А В. Щекин-Кротовой
4 августа
1952 года

/.../Я пишу регулярно свой утренний и вечерний пейзаж [91]. Сделал еще одну акварель с деревьями, рисую в саду [92]. С точки зрения нашего последнего разговора об искусстве — все пока не очень высокой марки. Но я не в унынии и надеюсь на следующие работы./.../

91
«Пейзаж с высокими деревьями» и «Улица в Кошнице».
92
«В саду. Молдавия». Акв., гуашь (частное собр., Москва).

А. В. Щекин-Кротовой
7 августа
1952 года

Сейчас наступили самые жаркие дни за это время. Я сейчас веду две работы, утреннюю и вечернюю. Сегодня я их кончил. Утренняя, мне кажется, получилась сравнительно удачная. Вечерней я меньше доволен. Из-за жары у меня не хватает силенок еще что-то рисовать, вместо этого я днем сплю, и с большим аппетитом. Завтра я начинаю сюжет в саду, а другую работу я буду писать из окошка с геранью [93]. В общем у меня сейчас неплохое рабочее состояние, но того нужного трепета в свете пока еще не получается./.../

93 «Герань и груши на окне» (частное собр., Ленинград).

А. В. Щекин-Кротовой
Воскресенье,
10 августа
1952 года

Только что закончил свой утренний сеанс. Сейчас 12 часов. Пишу я деревья около колодца, который находится в конце нашей улочки. Перед вечером я пишу также деревья в той же части сада. При выборе сюжета пришлось руководствоваться не только выгодой сюжета, но также возможностью сидеть в тени. Жара усиливается — вчера в Кишиневе было 40° в тени. Здесь, конечно, она несколько меньше. То, что я могу при такой температуре ежедневно два раза работать, показывает, насколько я поправился. Я все более и более вхожу в работу. У меня появился настоящий аппетит к ней. Вначале это было скорее вроде урока. Только вот что любопытно: принципиально и эмоционально мне хочется писать методом моих «Картошек» два года тому назад, а получается совершенно иное, почти противоположное. Вот какое объяснение мне пришло в голову — здесь все мои холсты я начинаю работать при солнце, а при таком освещении цвет для меня не вибрирует. Но, во всяком случае, мне кажется, что пишется мне это лето гораздо ритмичнее, чем прошлое. Сейчас у меня пишутся и написаны 4 пейзажа, а намечены еще 4, кроме прошлогоднего (с девочками); улица, которую я утром при тебе писал, в обратном направлении нравится мне куда больше. Наш домик, с большим круглым деревом перед ним (этот сюжет сейчас пишет Алек/сандра/ Марк/овна/, вечерний прошлогодний с девочками — утром, так что освещение получается наоборот. Получается и еще один, с деревьями в саду. И еще хочется несколько натюрмортов и какой-нибудь портрет с той или иной девочки. Но так /как/ осталось здесь быть около месяца, то все это количество нереально./.../ Тебе, наверное, даже трудно себе представить, насколько меня подтолкнули к работе наши разговоры об искусстве.

/.../Во время работы я как бы мысленно продолжаю эти наши разговоры./.../

А. В. Щекин-Кротовой
13 августа
1952 года

/.../Жара стала более человеческой; для живописи погода идеальная — неизменное освещение. Но все-таки я своими последними работами не особенно доволен, утренние и вечерние деревья не получаются отвлеченными. Отчасти это, может быть, потому, что очень сильное солнечное освещение, я всегда цвет не конкретно вижу при солнце. Но проще всего — это самооправдание.

Пейзажные мотивы все больше и больше попадаются. Там, где я раньше совершенно равнодушно мимо проходил, я вижу вдруг великолепные темы. Все-таки большую роль тут играет /то/, что я на все смотрю второе

лето. И, конечно, твой активный взгляд на здешний пейзаж. Очень ты меня им заразила. Очень мне любопытно, как мой взгляд будет по возвращении реагировать в Москве. Даже прошлую осень мне легко и свободно виделось./.../

А. В. Щекин-Кротовой
16 августа 1952 года

Совершенно очаровательная комната у Е/лизаветы/ С/ергеевны/ /.../, перед окнами сплошной зеленый сад и огород. Пропорции совсем как в нашей комнате, но как-то еще намного уютнее./.../ Я тут нашел одну девочку 13—14 лет. И вот она будет позировать в этой комнате, там хороший, спокойный свет. У девочки типичное, смуглое, молдаванское лицо. К сожалению, из трех ее нарядов самое подходящее оказалось розово-красное платье, «к сожалению» — потому что очень я уже много писал в красном.

По-видимому, я за последние годы больше стал любить работать над людьми, чем над пейзажем. Когда я ее посадил и стал ее смотреть в ее платье, я почувствовал даже какую-то внутреннюю дрожь.

Получается вроде мастерской, кроме меня, собирается ее писать Майя, рисовать Ал/ександра/ Мар/ковна/ и, может быть, Ел/изавета/ Сер/геевна/.

Пишу я это письмо в комнате Ел/изаветы/ Сер/геевны/.

А. В. Щекин-Кротовой
Вторник. [Август] 1952 года

Начал писать новый натюрморт. Устал от него, решил отдохнуть; в это время пишу тебе. Последние дни с работой у меня разладилось. Мне кажется, что несколько работ я просто испортил. С девочкой пришлось расстаться — у нее занятия начались. Два пейзажа я просто прекратил — не стоит быть упрямым. Частично поэтому виною погода, последние 3 суток дождь идет. Бывают небольшие солнечные перерывы, и стараешься со спешкой что-то делать, а это к хорошему не ведет. И вот я все ждал и ждал, что погода хорошая опять установится, а сегодня я решил себе натюрморт поставить. Я как-то шел к почте и на призьбе одного дома увидел разложенную кукурузу. И мне очень ее захотелось написать. Я прибавил еще тыкву и получился следующий натюрморт [94].

Я его не устанавливал, а просто бросил на скамейку, покрытую деревенским рядном, кукурузы и тыкву, а получилось композиционно свободно, непринужденно. Кукурузы — желтые, тыква — оранжевая, стена от контраста почти синяя, а рядно тепловато-серое. Сегодня я его начал, разместил на холсте, смотрю на натуру с большим удовольствием. Я часто вспоминаю наш последний разговор с тобой о живописи! И вот, может быть, о самом главном в искусстве мы не говорили — об образе. Все-таки если он в сильной степени ощущается, то даже не очень сильное живописное чувство все равно даст результат. Вспомним мои две работы — «Красная мебель» и портрет Рефатова [95] — с точки зрения живописи, пластической — они посредственные, а тем не менее они сильные работы, их несет образ./.../

94
Здесь в письме Фальк делает набросок натюрморта «Кукуруза и тыква» (1951, частное собр., Москва).

95
«Красная мебель». Х., м., 1920, ГТГ и «Портрет Мидхада Рефатова». Х., м., 1915, ГТГ.

А. В. Щекин-Кротовой
22 августа 1952 года

Несколько дней была опять страшенная жара. Но сегодня с утра резкая перемена погоды, дует ветер, совсем прохладно и притом абсолютно солнечная погода. Мне поэтому очень хорошо писалось. Пишу я наш домик, и с большим аппетитом. Мне кажется, что он лучше других работ идет. Появилось чувство более свободного психического ритма./.../

Сегодня я просматривал свой запас загрунтованных холстов. В Москве это вызвало нарекания, что я большой излишек их взял. Но в этом году, по-видимому, продуктивность моя иная, чем в прошлом. Я тогда привез 6 холстов. А у меня уже сейчас столько написано. А если я еще здесь останусь лишних 8—9 дней, с Ел/изаветой/ Серг/еевной/, то я рассчитываю еще столько же написать[96].

96 В 1952 г. были написаны следующие холсты: «Сельская улица», 1951—52; «Натюрморт с перцем и кувшином» (частное собр., Ленинград); «Полевые цветы. Молдавия» (частное собр., Ленинград); «Отдых. Молдавия» (частное собр., Москва); «Пейзаж. Молдавия» (приобретено Министерством иностранных дел для советских посольств за границей); «Кукуруза в огороде»; «Девочка в красном платье»; «Яблони. Сад. Молдавия» (Курская областная картинная галерея); «Кукуруза и тыква» (частное собр., Москва).

А. В. Щекин-Кротовой
Начало сентября 1952 года

Наступило райское время. С каждым днем темнеет небо и густеют краски. Красоты вокруг — уйма! И в самом селении и в саду. А пейзажи за селением я не могу забыть. Любование всем этим богатством в основном бескорыстное. Я чересчур медленно работаю, чтобы в короткий срок все это использовать. Нужно было бы так писать — месяц ничего не делать, а только погружаться в здешнюю атмосферу. А после этого писать месяца три. И, наверное, настоящие удачи пойдут только в последний месяц. Мне кажется, что я начинаю по-настоящему поправляться, поэтому мои ощущения наливаются какой-то настоящей полнотой. ...

А. В. Щекин-Кротовой
Вторник, 9 сентября 1952 года

/.../Каждый лишний день мне так важен, чтобы свои последние работы хотя бы кое-как довести до конца. С «пением» моим получилось вроде перерыва. Это у меня никогда не бывало, чтобы очень длительно длилось. Сделаешь несколько ударов кисти не ритмично, положишь несколько цветов не гармонично, и ты из царства феи искусства изгоняешься. Но я все равно счастлив, что такое хорошее мое состояние длилось хотя бы около недели. С людьми это было последний раз, когда я тебя писал в белом, а с пейзажами — в Самарканде[97]./.../

97 «В белой шали». 1947. Х., м., ГРМ и «Золотой пустырь», 1943. Х., м., ГТГ.

А. В. Щекин-Кротовой
15 сентября 1952 года

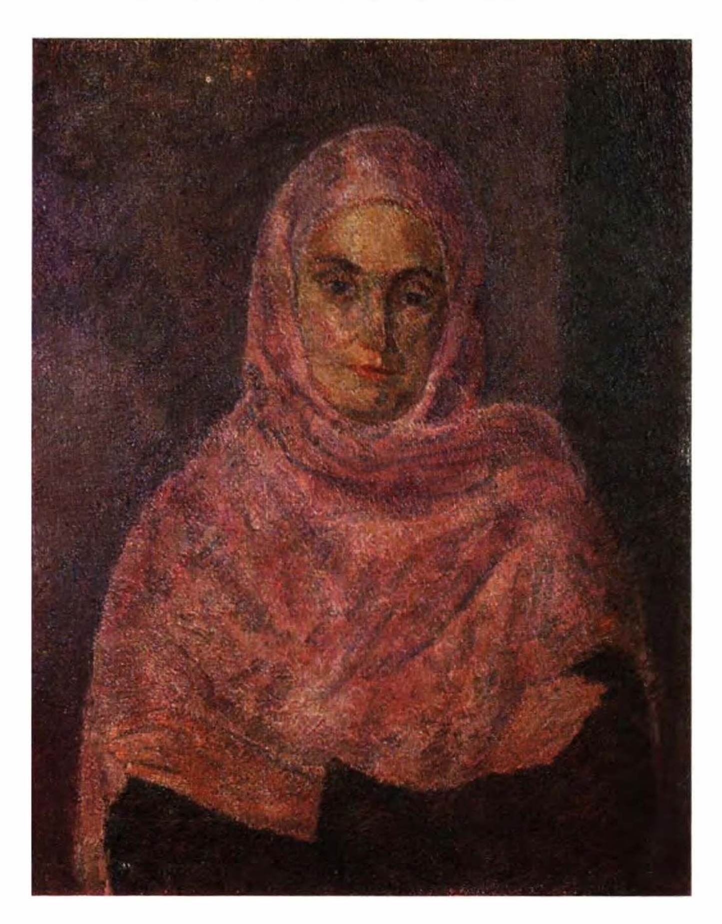
За последние дни погода очень испортилась. Стало пасмурно, дождливо. У меня две работы прерваны. Одна из них, прошлогодняя, которую я с собой привез. Мне ужасно не нравится, как я ее тогда написал. Если наберутся три хороших вечера, мне кажется, что теперь будет лучше. Но вообще, как я уже тебе раньше писал, мое зрительно-музыкальное состояние утратилось. Гуаши я больше не делаю. Мне трудно стало во время масляного периода работать в другом материале. Ужасно мне интересно, как ты увидишь мои последние работы. Все-таки до чего они далеки от того, что я как бы вижу реально в своих мечтах, будто бы во мне. А вот сил для реализации этих снов нет. Боюсь, что возраст начинает все-таки сказываться[98]. Возвращаюсь в Москву с большим аппетитом к работе, два месяца здесь дали мне в этом смысле нужную инерцию. Постараюсь я ее во что бы то ни стало сохранить в Москве./.../

98 Опасения Фалька оказались необоснованными. Позднее, в 1954—56 гг., он создаст ряд своих лучших пейзажей («Пейзаж с бузиной», ряд загорских пейзажей· «Зима. Загорск» (Музей Абрамцево); «Пейзаж с бельем» (частное собр., Москва); «Солнечный день» (частное собр., Ленинград); «Осень. Загорск».

А. В. Щекин-Кротовой
25 августа
1953 года
Паланга

Когда ты уехала, я пошел домой. Встречаю Бондиев, которые шли от нас, нас не заставши. Он мне предложил вместе с ними пойти в кино — «Восстание в пустыне». Немецкая картина — исключительная мерзость. Но он меня потом совсем утешил. Позвал к себе и столько интересного говорил о Пушкине, такие замечательные вещи его читал, что мне совсем хорошо стало... Переменил книги. Взял два остальных тома «Война и мир». Все больше и

93. В розовой шали (А. В. Щекин-Кротова). 1953



больше им восхищаюсь. Это какая-то невозможная полнота. Какая-то жуткая душевная мускулатура. И как-то по-особому полезно было читать.

Погода же по-прежнему чудная — ласковая, теплая. Вчера и сегодня писал около базара[99]. А вечером «твой» букет[100]. Мне кажется, что он более или менее налаживается. Утром собираюсь новый холст начать. Вечером, пожалуй, также придется что-то новое писать./.../

Бонди я провел к Голубовской, и они завязали длинный разговор о ритмике Пушкина. Мне показалось,

99
«Городская площадь. Паланга». 1953. Х., м.
100
«Золотые шары». Х., м. (Художественный музей, г. Сумы, УССР).

что она несколько педантично условия музыки переносит в эту область. Мне все-таки с ним интереснее разговаривать./.../

А. В. Щекин-Кротовой
29 августа 1953 года
Паланга

У Бонди я бываю каждый вечер. Он бесконечно много рассказывает по поводу Пушкина и мне это очень интересно.

/.../Каждое утро (я просил Веру Архиповну меня будить в 7 1/2—8 ч.) я отправляюсь на море. Море сейчас прекрасное. Большие волны, на небе несутся тяжелые облака. Все очень сурово. Вспоминаю «Песнь Варяжского гостя» из «Садко». Наверное, кровь моих предков играет свою роль (Любава в 75 км отсюда), что мне здешнее море как-то по-особому по душе [101]. Утром сейчас мало народу на пляже. Начался сильный разъезд. «Ин ден соснес» почти никого не бывает. Мне это тоже очень по душе. Пионерлагерь со своими шумными фанфарами тоже уезжает. Все кругом становится тише и тише, а море все громче и громче.

Я теперь в основном пишу свой натюрморт — бутылку и горшок [102]. Мне еще неясно, как получится. Сделал на море две гуаши [103]. Кажется, что более удачно, чем раньше. Как-то свободнее и внутренне яснее./.../

101
Предки со стороны отца Фалька — уроженцы Курляндии.
102
«Бутылка и горшок». Х., м. (частное собр., Москва).
103
«Облако над морем»; «Море перед грозой». Акв., гуашь.

А. В. Щекин-Кротовой
3 сентября 1953 года
Паланга — Вильнюс (в дороге)

/.../За последние дни было у меня настоящее переживание. Как-то вечером было скучно, шел дождь, и я решил пойти в кино на неизвестный мне фильм «Их было пятеро». Чудный новый французский фильм. Это слабее, чем «У стен Малапаги», но все-таки в нем масса замечательного. И много, много Парижа, некоторые места ужасно знакомые и как-то очень по-моему увиденные. Я до сих пор еще наполнен этой картиной./.../

А. В. Щекин-Кротовой
7 сентября 1953 года
Вильнюс

/.../Теперь о городе. Впечатление от него куда еще замечательнее, чем то, которое было в первый раз. Это какое-то невообразимое богатство и разнообразие. Великолепная архитектура барокко, очаровательные пейзажи, еврейские улочки, которые ты видела и, наконец, очень страшные и живописные развалины гетто [104]. Но что относится ко мне совсем негостеприимно — это погода — много, много дождей, так что использовать здешний богатейший материал не очень приходится./.../

104
В Вильнюсе Фальк написал несколько пейзажей акварелью с гуашевыми белилами: развалины гетто, улочки старой части города, но без великолепных памятников архитектуры.

III Воспоминания о художнике

О Фальке-педагоге *

С.А.Чуйков,
народный художник СССР

Вхутемас был своеобразным и колоритным явлением, типичным для того времени. Это было детище революции, детище двадцатых годов.

«Левое» искусство предреволюционных лет: футуризм, кубизм, конструктивизм и пр. — в двадцатые годы занимало господствующее положение. В частности, советская художественная школа возглавлялась членами таких творческих объединений, как «Бубновый валет» (впоследствии «ОМХ») — Р. Фальк, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, А. Осмеркин; «ОСТ» — Д. Штеренберг; «Четыре искусства» — В. Фаворский, П. Кузнецов; «Маковец» — С. Герасимов, Н. Чернышев, А. Шевченко, М. Родионов. Из «правых» преподавал только Д. Кардовский. Кроме него, все профессора были последователями и проводниками новейшей французской живописной школы.

Начиная с третьего курса студенты живописного факультета имели право выбирать себе мастерскую того или иного профессора для дальнейшего обучения. Больше всего было желающих идти в мастерскую Р. Фалька. Фальк был вынужден делать нечто вроде конкурса: он по работам отбирал студентов в свою мастерскую, так как все желающие не могли быть приняты за недостатком места.

В 1924 году я, окончив Рабфак Искусств, был принят в мастерскую Фалька и был счастлив, так как наслышался о нем как о лучшем педагоге, а главное, потому что его работы, виденные мною на выставках, произвели на меня сильное впечатление.

Четыре года я занимался у Фалька, и это были счастливые годы в моей жизни. В нашей мастерской всегда царила подлинно творческая атмосфера. С упоением писали мы обнаженную модель, портрет и натюрморт, а в вечерние часы с таким же упоением рисовали обнаженную натуру.

Действительно, Фальк был замечательным педагогом. Он умел разгадать индивидуальный характер каждого студента и соответственно этому вел с ним разговор. Его чуткость, внимательность и доброжелательность были исключительны.

Внимательное, заботливое отношение Фалька к студентам, как говорится, «вошло в поговорку»: часто его, шаржируя, представляли в роли доброго доктора, справляющегося о здоровье студентов. И на самом деле он часто спрашивал нас о самочувствии и настроении... Во второй год моего пребывания в его мастерской Фальк мне сказал как-то, что, возвратившись с каникул, я выгляжу гораздо здоровее и добродушнее, тогда как к концу учебного года, к весне я бываю «мизантропом»...

Его беседы по поводу выполняемого задания изобиловали примерами не только из классической и современной живописи, но и скульптуры, музыки, архитектуры. Всякое его замечание и высказывание было на самом высоком интеллектуальном уровне.

Он прививал ученикам то отношение к искусству, какое исповедовал сам: честность, искренность, преданность и жертвенность.

*
Воспоминания С. А. Чуйкова перепечатаны из каталога «Р. Р. Фальк. Выставка произведений». М., «Советский художник», 1966.



91 Вхутемас. «Производственная тема» в мастерской Р. Р. Фалька. Середина 20-х годов

Фальк часто говорил нам о Рембрандте. Да, да, не только о Сезанне, но и о Рембрандте. Художник изысканного вкуса, он не страдал вкусовщиной. Он понимал искусство как глубоко идейную область человеческой деятельности. Он относился к искусству серьезно, так как в нем одном был для него смысл жизни.

Он говорил с нами всегда как художник. Не как учитель, «натаскивающий» своих учеников, а как художник, как артист. В его мастерской реже слышались речи об анатомии или перспективе, о мазке, пятне или линии, а чаще о красоте, о правде, о характере, о подлинности и искренности.

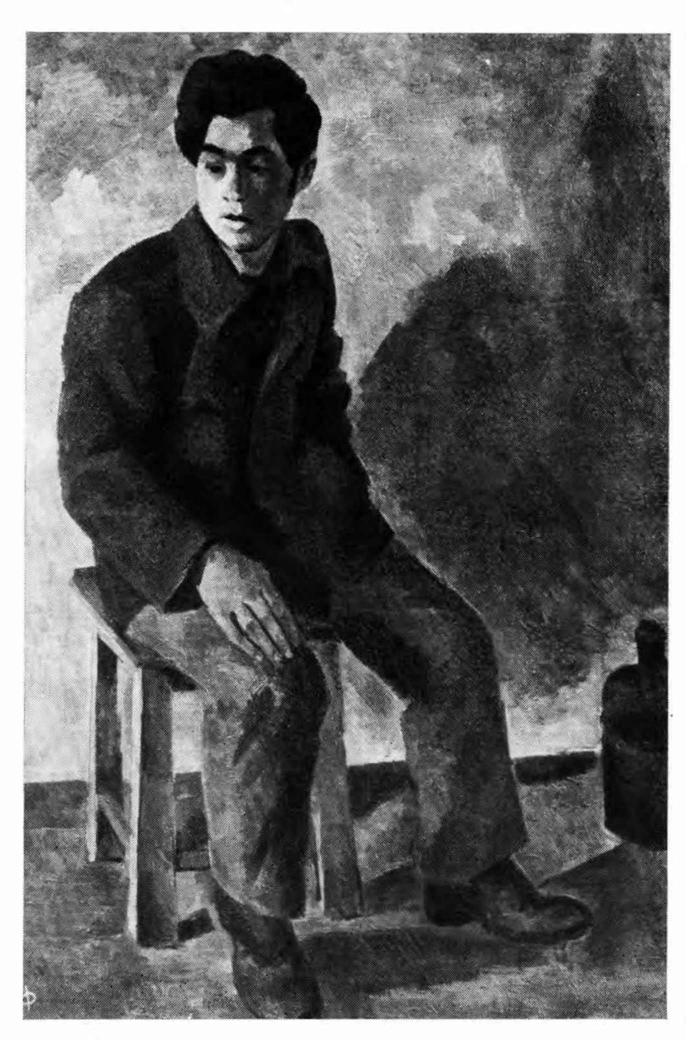
Может быть, и правы те, кто упрекает школу Вхутемаса и Вхутеина в том, что она мало чему научила своих питомцев в отношении ремесла. Зато эта школа сделала много для воспитания в них художника. Она прививала студентам понимание искусства, чувство искусства и воспитывала честное отношение к искусству. И именно Фальк был самым ярким представителем этой школы. В нем эти черты выявились наиболее сильно.

Насколько серьезно и добросовестно относился профессор Фальк к своей миссии педагога, показывает следующий эпизод.

В начале одного учебного года для вновь принятых в мастерскую студентов Фальк поставил модель для рисунка головы. Студенты стали возражать: «Нам на втором курсе надоело рисовать голову. Поставьте нам обнаженную фигуру». Тогда Фальк ответил: «А вот сделайте это задание, я посмотрю, что вы умеете, тогда и поговорим об обнаженной модели». Во время рисунка Фальк обошел всех, внимательно посмотрел работу каждого и во время перерыва сообщил: «Не только обнаженную фигуру, но и голову вам рисовать рано. Большинство из вас не умеет строить форму. Вместо головы будете рисовать вот эту табуретку». И он положил на подиум старый табурет на бок.

Студенты приняли было это за шутку, но оказалось, что профессор не шутит и настаивает на том, чтобы они по-серьезному приступили к рисунку. Раздавались реплики, что такой пустяк нарисовать ничего не стоит и т. п., но Фальк выразил сомнение в том, что они справятся и с этим заданием. И в самом деле, когда начали рисовать и когда Фальк, подходя поочередно к студентам, критиковал их работу, все согласились, что если подходить к заданию таким образом, а именно строить форму в пространстве, то и табуретку нарисовать не так-то просто...

95. Молодой живописец (Лев Зевин). 1923



Для многих это было открытием. Еще интереснее и ярче бывали в нашей мастерской беседы на уроках живописи.

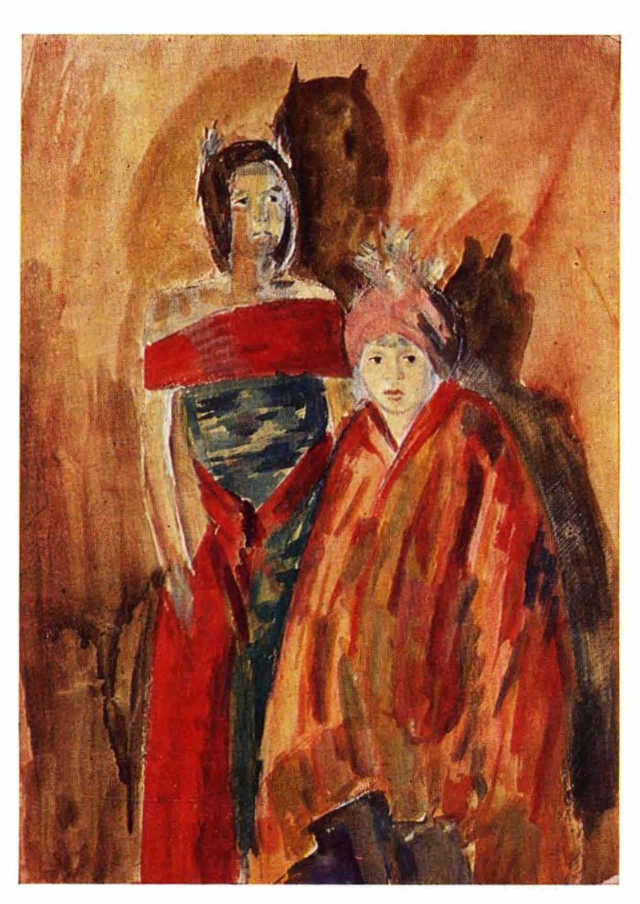
Не только бывшие ученики Р. Фалька, но и все, кто знал его и его искусство, сохраняют в душе глубокое уважение и любовь к большому художнику, на редкость одаренному, умному и обаятельному человеку.

У Фалька во Вхутемасе
Л.А.Литвиненко

Во Вхутемасе я училась в мастерской П. П. Кончаловского, после ухода которого его ученики, по личному выбору, разбрелись по другим мастерским.

Я выбрала мастерскую Фалька Р. Р.

96 Девочки в карнавальных костюмах. 1920-е годы



Помню, что мастерская помещалась на 3-м этаже. Окна выходили на фасад здания, смотрели на Рождественку, теперь улицу Жданова. Входная дверь находилась в центре большой мастерской и как бы разделяла мастерскую пополам. Учеников было много. Мольберты стояли тесно. Был помост для натуры, табуретки, кое-какие драпировки, скромный реквизит. Железная печь, пышущая жаром, которая тогда называлась «буржуйка». От нее шла железная труба, выведенная в окно. К трубам подвешивались консервные банки, чтобы вода не капала нам на головы. Для обогрева живой натуры и себя мы — студенты — волоком тащили, как репинские бурлаки, по московским мостовым с Белорусского, тогда Александровского, вокзала стволы березовых деревьев. Их во дворе Вхутемаса пили-

ли, кололи и складывали в мастерской. Если изредка для натюрморта приобретали что-либо съедобное: копченую золотистую рыбу, пирожные, почему-то с ярко-розовым украшением, румяный хлеб и другую снедь, то с общего одобрения дежурный обрызгивал съедобные предметы растворителем или керосином — во избежание соблазна. В непогоду, иногда и от сырых дров, было темно. Общий вид мастерской был унылым. Нижние стекла окон были загрунтованы белилами. В мастерской, даже весной в солнечный день, было как-то сумрачно. От всего веяло аскетизмом. На-

97. Композиционный эскиз. Улица. 1921



тюрморты, так же как и позы натурщикам, устанавливал Роберт Рафаилович. Он допускал коллективное обсуждение и наше участие в установке натуры, но обычно кончалось это тем, что композиционное и цветовое решение делалось им. Натюрморты ставились предельно простые, заурядные. На фоне листа бумаги или холста — глиняный горшок, кувшин, бутылки, луковица и черный разрезанный хлеб, изредка: граненое стекло, чучело птицы или цветы, но они были бумажные, «базарные», раскрашенные анилином. Веера тоже с рынка, «китайские», бумажные, на палочке. Натуре, почти всегда старику или старушке, он придавал позы тоже простые, и вот надо было отыскивать мысль, заложенную в задании.

Роберт Рафаилович был человеком образованным, культурным, интеллигентным (чего не скажешь о большинстве его студентов) и всегда вежливым, корректным, внимательным к студенческим запросам и нуждам.

Придя в мастерскую, начинал по-деловому обход от мольберта к мольберту. Один день — правую, второй — левую половину мастерской.

На левой половине почему-то сосредоточивались студенты, на правой — студентки. В мастерской их было больше. Говорил Роберт Рафаилович сдержанно, негромко, вернее, беседовал интимно, как бы анализируя виденное, выражаясь о виденном очень скупыми фразами. Как педагог он умел скупыми словами воодушевить ученика и передать ему творческие навыки. Речь его была спокойная, скорее это было философское раздумье — рассуждение с самим собою. Такая манера постепенно втягивала и учила студента рассуждать о станковой картине, о станковой живописи, о разработке проблемы цвета, о цветовой дисциплине, о колорите, чувстве формы, о свете, объеме, пространстве, композиции и т. д. и т. п.

Несколько раз я была приглашена к Роберту Рафаиловичу в мастерскую на бывшую Мясницкую, ныне Кировскую ул., в дом общежития Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где собирались его ученики. Стояло много повернутых живописной поверхностью к стене холстов, два мольберта, стол, диван, зеркало, табуретки.

Роберт Рафаилович был гостеприимным и увлеченным. Он показывал, что хотел, из своих работ. Спорили, но не эрудированно, по-ученически. Смотрели великолепные репродукции в цвете: Моне, Дега, Коро, Мане, Сезанна, Ренуара, Писсарро, Пикассо и др. Редкие монографии великих мастеров: Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, Тинторетто, Тициана, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Гойи, Курбе, Делакруа, Домье, Родена, Ван Гога, Гогена и других. Радовались, созерцая китайские эстампы в цвете, обозревали шедевры изобразительного искусства музеев Италии, Франции, Испании, Голландии, Англии и других стран, — так он старался привить нам любовь к прекрасному.

Из дневника ученицы Вхутемаса

Р.В.Идельсон

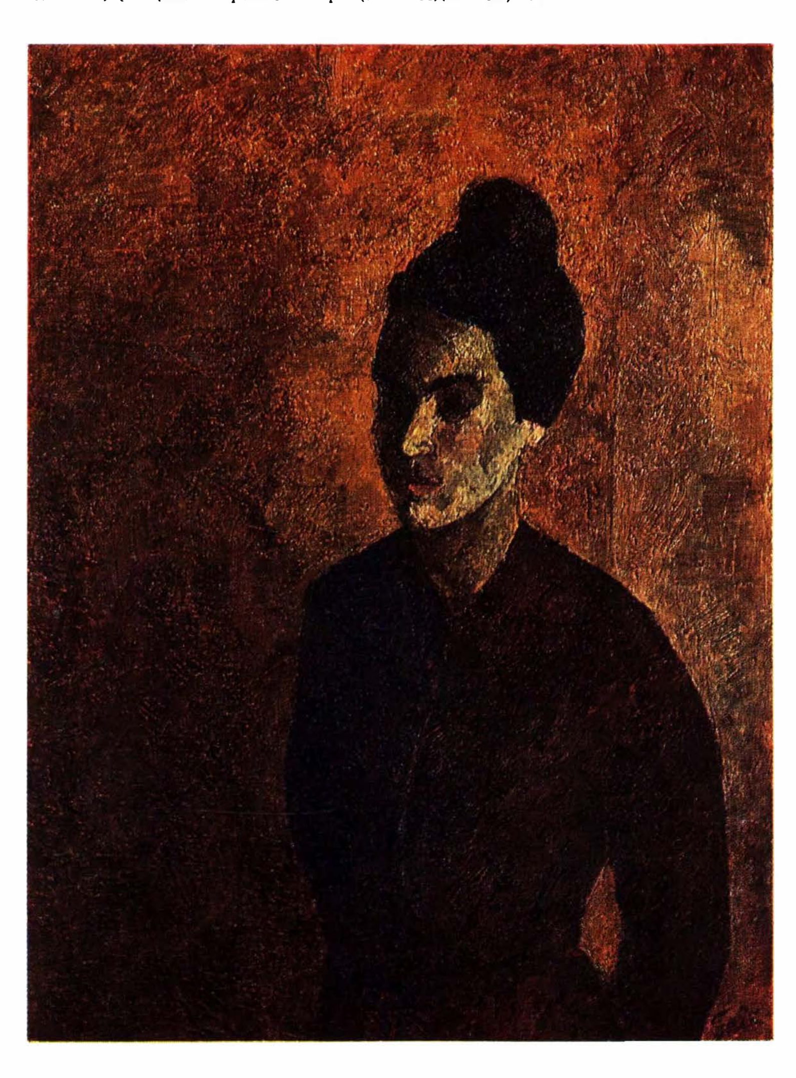
Скоро неделя, как я ежедневно посещаю мастерскую Фалька во Вхутемасе, куда меня приняли после того, как Абрам Маркович Эфрос показал мои работы Фальку. Однако я самого Фалька еще не видела. Он болен. Староста нашей мастерской, Ваня Чекмазов (славный парень лет двадцати), предложил мне выбрать для работы один из стоящих в мастерской натюрмортов. Все они поставлены самим Фальком. Учащихся в мастерской немного — человек 15. Холодно! Центральное отопление не действует. Маленькую железную печку топят сами учащиеся. Сами приносят и пилят дрова. Большинство работает в валенках и телогрейках. Мастерская большая, много окон. Холодно, очень холодно! Время от времени выходим в коридор погреться, там теплее, считаю, там много народа из разных мастерских. Из мастерской Кончаловского, Машкова, Шевченко, Штеренберга, Лентулова и других. Говорят о живописи, о скульптуре и спорят, спорят без конца. Я в этих спорах участия не принимаю, так как я ничего не знаю и не имею никаких убеждений в искусстве. Я остановила свой выбор на одном из натюрмортов только потому, что его пишут всего три человека; он состоит из большого деревянного кубка, крупного граната и небольшого румяного яблока, лежащего на оловянной тарелке. Фоном служит грубое серое полотно, подставкой — небольшой высокий столик из красного дерева. Я начинаю работать так, как меня учили в Школе поощрения художников, где я перешла на чет-

вертый курс. Сначала тщательно рисую каждый предмет, потом составляю на палитре цвет каждого из них, вернее, тот цвет, который считаю их цветом и т. д. Но вдруг вспоминаю то, чему училась у Петрова-Водкина, и начинаю все сначала, совсем по-другому, т. е. прежде всего построить объемную форму каждого предмета и форму пространства, в котором все предметы расположены. Ничего не убеждает, ничего не захватывает! Внимательно присматриваюсь к тому, что делают другие. На некоторых полотнах замечаю что-то живое, волнующее, но непонятно как возникающее. Все, кроме меня, работают под руководством Фалька уже порядочно времени, процессы их работы представляются мне почти загадочными, невольно вспоминаю выставку Бубнового Валета, на которой я видела работы Лентулова и Фалька, и ... завидую, завидую своим товарищам — Ване Чекмазову, Вере Фаворской, Виктору Мидлеру и другим. Я снова испытываю то, что испытывала на той выставке, словно свежий ветер врывается в помещение, где стоят обычные, ничем не выдающиеся предметы и они делаются загадочно красивыми и интересными. Мне хочется писать так, как пишут окружающие меня счастливчики! Но не умею! Не могу! Все мои педагоги учили меня изображать предметы, но никто не говорил ни слова о ви́денье, а здесь все говорят о нем, и мне кажется, что я одна слепая среди зрячих.

...Я немного опоздала в этот день, и когда я вошла в мастерскую, все были погружены в работу. Было необычайно тихо, не было слышно обычных шуток, смеха и споров... Когда наступил час обеденного перерыва, Виктор [Мидлер] подвел меня к высокому худому человеку, который стоял у высокого мольберта и внимательно смотрел на свою работу. «Роберт Рафаилович! Вот Ваша новая ученица». Фальк быстро повернулся в мою сторону. Я увидела где-то наверху очень худое, очень усталое лицо человека лет 35. Сквозь круглые очки на меня внимательно и мягко смотрели большие, широко открытые серо-голубые глаза. «Неужели этот большой, как-то по-детски беспомощный близорукий человек — профессор Фальк?!» Он обращается ко мне: «Покажите, что Вы делаете?» Со страхом подвожу его к своей работе. Он внимательно смотрит на мое полотно, затем спрашивает, с какого места я пишу, становится на указанное мной место и смотрит оттуда на натюрморт, потом снова на мою работу, берет ее в руки и поворачивает, к моему удивлению, сперва вниз головой, потом на один бок, потом на другой и говорит: «У Вас есть чувство ритма, но оно бессознательно, так же как и некоторое чувство формы, но работаете Вы совершенно неправильно, потому что у Вас отсутствует главное, что необходимо художнику — умение видеть натуру, и поэтому возникает абсолютное непонимание того, что Вы хотите сделать, что, по-Вашему, должно получиться на Вашем полотне. Таким образом, весь процесс Вашей работы над этим натюрмортом оказывается бесцельным. Попробуйте мне рассказать, что именно хотели бы Вы увидеть на своем полотне?» Пытаюсь что-то говорить, но ничего не получается, и приходится сознаться в том, что мне совсем непонятна цель моей работы. Фальк терпеливо и очень внимательно слушает мои беспомощные объяснения, как хороший врач слушает больного, пытающегося описывать свои болевые ощущения. По тому, как он смотрит на мою работу, сравнивая ее с натурой, по тому, как слушает мои несвязные речи, мне делается ясным, что Фальк именно такой учитель, такой художник и человек, какого я мечтала встретить! Когда я замолчала, начал говорить он. Фальк говорит медленно, словно взвешивая каждое слово, тихим, ровным голосом. Слова он подбирает простые, доходчивые, они ложатся мне в сознание, как мазки цвета на полотно, они врезаются в мою память с необычайной силой и четкостью.

...Не отдельные предметы создают картину, а взаимосвязь предметов и всего того пространства, в котором они находятся и в котором Вы

98. Женщина в красном лифе (Р. В. Идельсон). 1922



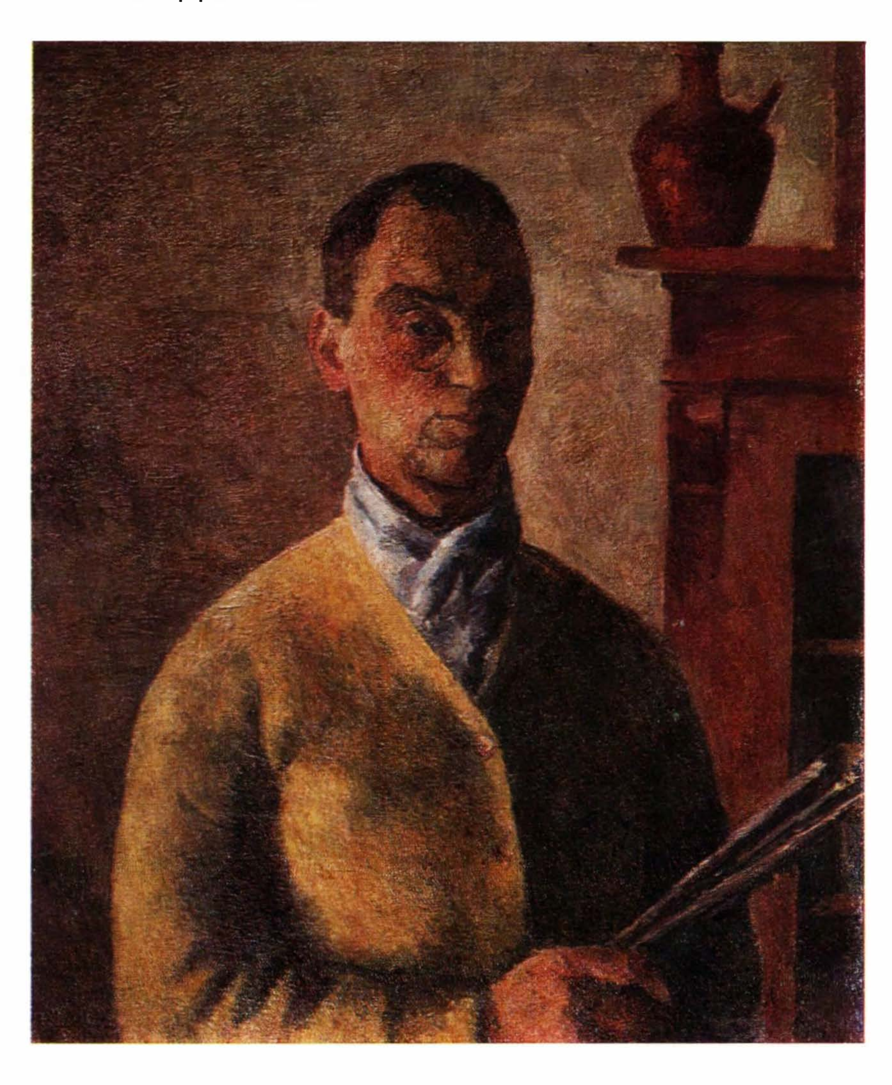
их видите. Картина рождается в результате этой взаимосвязи, которую улавливает наш глаз, она подобна музыке, возникающей в результате сочетания звуков. Видеть обще-цельно эту группу предметов, которую хотите изобразить, вот чему Вы должны прежде всего стараться научиться! Натюрморт, который стоит перед Вами, перестал быть группой предметов, и должен стать для Вас картиной, т. е. единым цельным и неделимым зрительным образом... Для этого надо на время забыть, что это кубок, гранат, яблоко и т. д. Это цветные части цветной картины, которая находится

99. Книги. 1921



перед Вами. Сила этой картины в ее целостности, в ее цветовом звучании в целом, это как бы цветовой оркестр, исполняемый разными инструментами. (Каждый цвет — другой инструмент.) ...Фальк взял ножницы и вырезал из куска картона прямоугольное отверстие, размером приблизительно 2 см на 1 см и протянул его мне. «Смотрите в это окошко на свой натюрморт с того места, с которого Вы пробовали его писать». С невыразимым волнением взяла я это «окошко» и поднесла его к глазам. Слова Фалька прочно врезались в мое сознание, и то, что я внезапно увидела там, где прежде видела лишь группу предметов, потрясло все мое существо. Впервые за всю свою жизнь увидела я картину, от которой не могла отвести глаз. «Что Вы видете сейчас, там, где стоит эта группа предметов?» — спросил Фальк спустя несколько минут. Я ничего не могла ему ответить, вместо ответа я перевела свое волшебное окошко на другой натюрморт, потом на третий, и все эти группы предметов, каждая по-своему, превращались в чудесные цветовые картины. То, что они были заключены в рам-

100. Автопортрет в желтом. 1924



ку видопскателя, усиливало их звучание для глаз, они казались мне чем-то вроде ковров, сделанных из драгоценных камней.

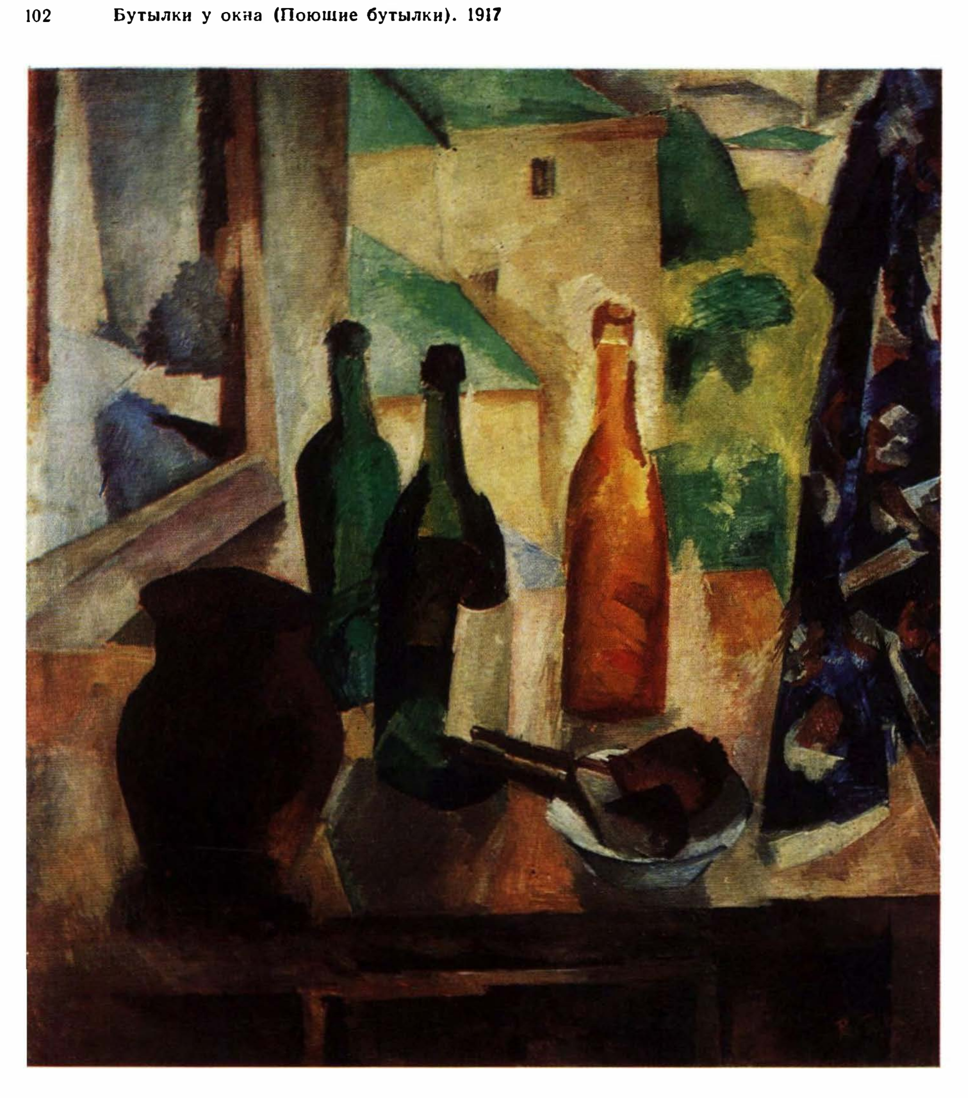
Прошел месяц со дня моей первой беседы с Фальком. За это время много раз он подходил к моей работе и делал мне замечания. Кроме того, я внимательно слушаю его беседы с другими учащимися. «Цвет, цвет, цвет». Вот еще одно новое понятие, которое вошло в мою жизнь и перевернуло все, что я знала, все, что я называла «цветом» прежде. Фальк говорит: «Мы видим только цвет, только цвет доходит до нашего восприятия,

101. Книги и графин. 1921



сообщает нам о форме, о пространстве, о свете и т. д. То, что мы обычно называем цветом, не более, чем окраска предметов, но вовсе не то, что видит наш глаз, при условии целостного видения. Если мы смотрим сперва на палитру, где расположены все имеющиеся у нас краски, затем на тот образ, который увидим в натуре, мы убеждаемся, что нигде в натуре нет ни одного цвета из тех, которые расположены на нашей палитре. Однако если мы внимательно всмотримся в цвет какого-либо места в той картине, которая дарована нам «волшебным окошком» видоискателя, не глядя на картину в целом, не сравнив цвет этого одного места с цветом всей картины и всех мест, в ней содержащихся, мы убедимся, при целостном видении, что цвет этого места абсолютно неверен и что его в картине нет и быть не может! Цвет, который, мы видим на палитре, не более чем мате-

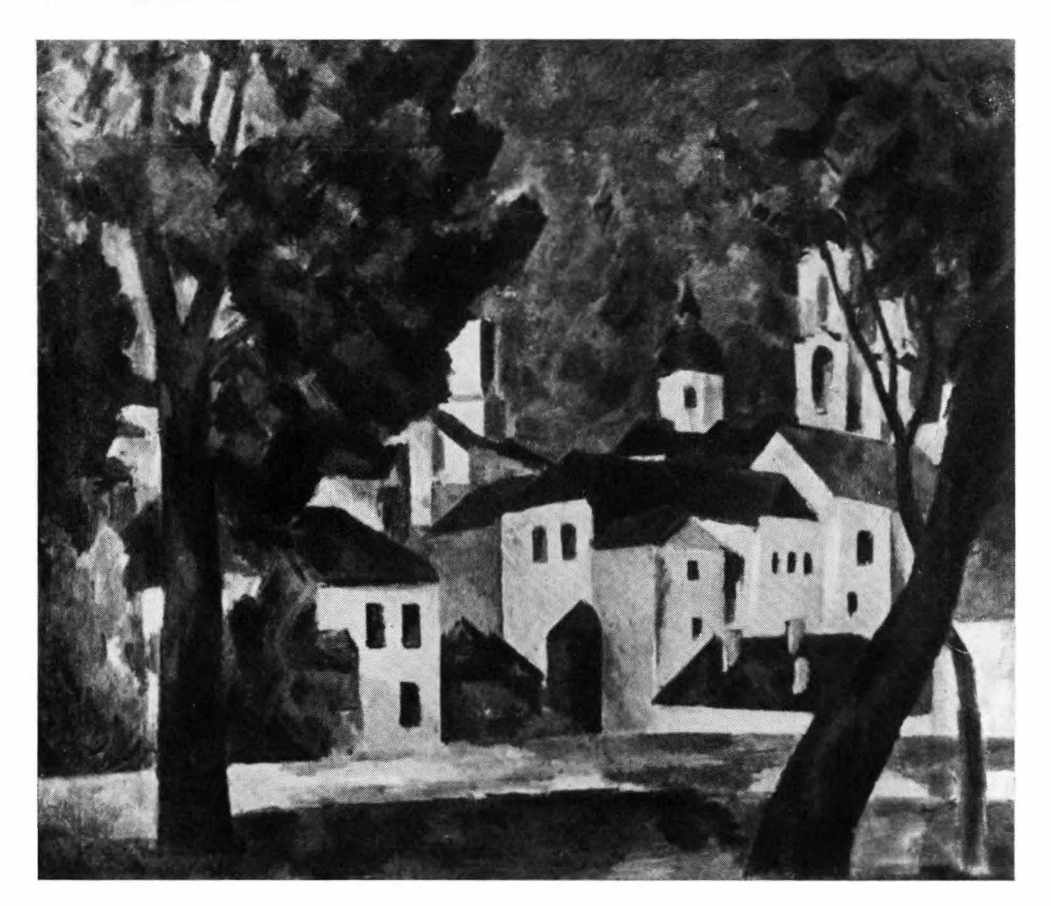
102 Бутылки у окна (Поющие бутылки). 1917



риал для составления тех цветов, которые существуют в натуре, т. е. в картине, увиденной художником сквозь окошко видоискателя. Постепенно для нас создается новый мир, построенный из новых цветов, новых созданных ими форм и отношений».

«Попросите разрешения у Фалька пойти к нему посмотреть его работы», — сказал мне однажды Виктор Мидлер. Не решаюсь, робею. «Попросим вместе». Фальк очень прост в обращении с учащимися, у него совсем нет той важности, которая присуща большинству крупных художников, он говорит с нами, как равный, но тем не менее, само сознание, что это Фальк, превращает нас, когда мы к нему обращаемся, как бы в детей. Мы робеем, как робеют школьники, обращаясь к учителю... Идем к Фальку. Он живет на Мясницкой улице, в доме, где были мастерские «Зодчества и ваяния», на 8-м этаже, в бывшей мастерской Архипова. Подымаемся по бесконечной лестнице, т. к. лифт не работает. Впоследствии я поняла, что я подымалась впервые так высоко не только в прямом, но и в переносном смысле.

103 Витебск. 1921

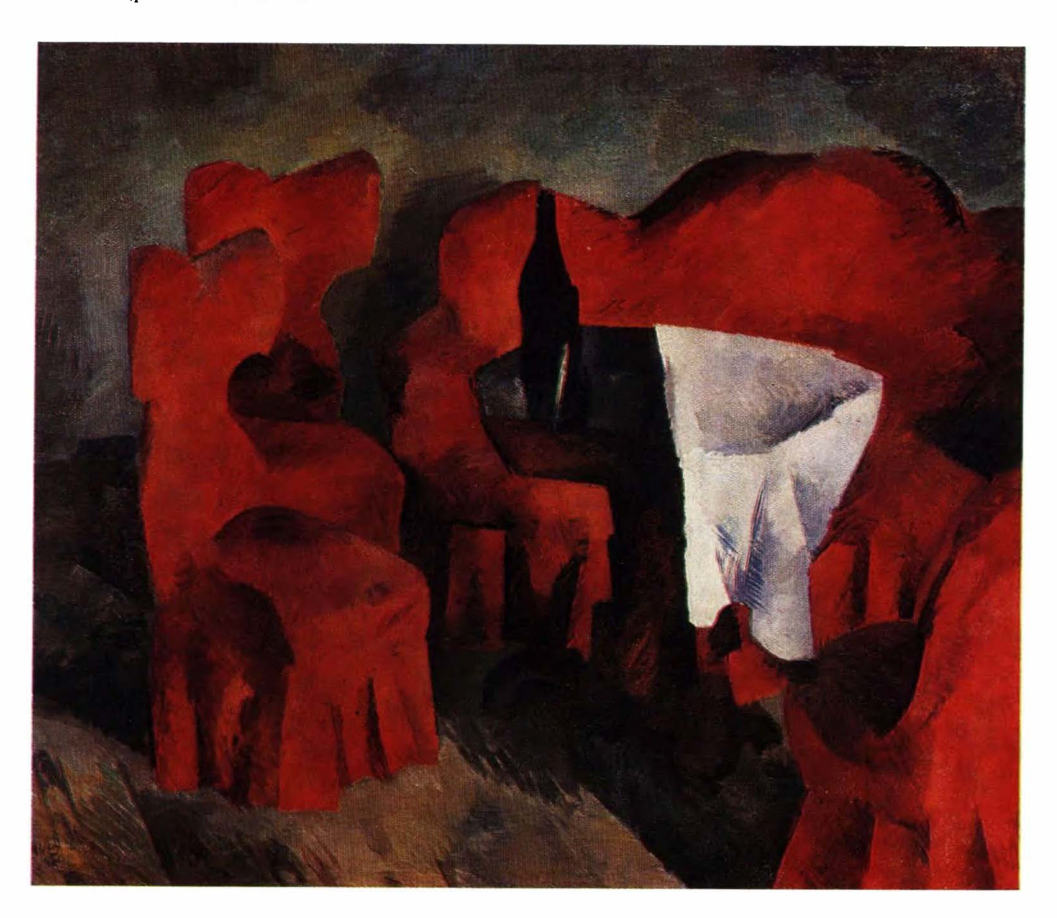


Огромная, холодная мастерская, большие полотна (их много-много!). Необычайный беспорядок... Фальк кажется мне в этой огромной мастерской еще более большим, чем обычно. (Это также надо понимать и

в прямом, и в переносном смысле). Вот он показывает нам некоторые из своих работ, в основном работы 18-го и 19-го годов. Для того, чтобы писать о них, надо обладать куда большей эрудицией, чем та, которой обладаю я. Я молчала, когда смотрела на них, молчу и сейчас; я плакала тогда, хотя мне было стыдно плакать, плачу и сейчас, когда пишу эти строки.

Я видела портрет «Негра», где формы и цвет дышали особенным ритмом, тем ритмом, который с особой силой выражают руки негра. Я видела бутылки, которые стояли на открытом окне и пели. Я явственно

104 Красная мебель. 1920

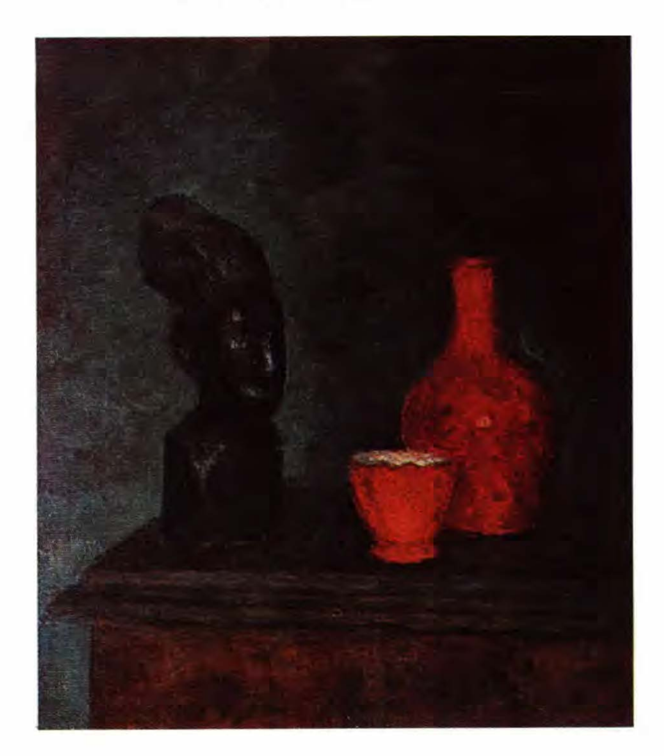


слышала их пенье и сразу назвала их «поющими бутылками». Но все, все заглушала та музыка, тот потрясающий вихрь красного цвета, который опалил мое зрение и мой ум, мое сердце, когда я увидела «Красную мебель». Это полотно как бы сделано на одном дыхании и в то же время в нем звучит вечность. Каждый мазок на этой картине неизбежно влечет за собой вихрь других, столь неизбежных, все в ней закономерно и необходимо для всей картины, как каждая клетка необходима всему живому организму, который умирает, лишившись ее. Вот какова песня Фалька «Красная мебель».

Уроки Фалька
А.М.Коган

Когда я услышала о том, что в Москве живет известный художник Роберт Рафаилович Фальк, незадолго до войны вернувшийся из Парижа, где он прожил большую часть тридцатых годов, и что он дает уроки живописи, меня это живо заинтересовало.

105. Натюрморт с африканской скульптурой. 1944



Сама я накануне войны окончила художественный факультет Московского текстильного института и уже работала в течение нескольких лет в качестве художника-исполнителя декораций в театрах Москвы.

Моя тяга к живописи, конечно, не была удовлетворена чисто прикладной работой в театре, и мне очень хотелось продолжать занятия живописью под руководством хорошего педагога.

От знакомой художницы Н. М. Терентьевой я узнала в 1946 году, что художник Фальк занимается частным образом с группой учеников и что есть возможность организовать еще одну группу. Поговорив с Фальком и решив, что наиболее удобным помещением для занятий новой группы явится моя комната в квартире № 5 дома 14 по Столешникову переулку, Терентьева привела Фалька ко мне для осмотра помещения будущих занятий.

В тот день я впервые увидела Роберта Рафаиловича. Это был высокий немолодой человек со светлыми глазами под очень толстыми стеклами очков. Поражало выражение грустного спокойствия, в улыбке чувствовалась добрая горечь, если так можно выразиться. Был он немного-

словен, говорил тихим голосом, довольно медленно, очень внимательно слушал собеседника.

Одет он всегда был более чем скромно. Но странное дело, самая ординарная лыжная куртка выглядела на нем как модель от лучшего портного, потому что во всей его осанке, манере держаться, в особой, только ему присущей сдержанности была своя скромная изысканная элегантность. В нем не было ничего показного, ничего эффектного, ничего от внушительной повадки «мэтра».

106. Забор. Хотьково. 1916



Он держался как настоящий русский интеллигент, в самом лучшем смысле этого слова.

Он нашел, что освещение в моей комнате приятное и что здесь можно вполне проводить занятия.

Через несколько дней состоялся первый урок. Еще до того, как мы приступили к писанию натюрморта, Роберт Рафаилович провел с нами вводную беседу, в которой изложил нам свое понимание живописи. По его мнению, сам термин «изобразительное искусство» ошибочен и ведет к ряду недоразумений. Художник не должен следовать за зрительным восприятием обывателя, которое полно предвзятости и утилитарного подхода к предмету. У него отсутствует пластическое видение и критерием оценки является только похожесть предмета, его простая изобразительность.

Живопись является не изображением самих предметов, а их цвета, количество и качество этого цвета дает представление о самом предмете. Живописец оперирует только цветом, и его рисунок и его композиция — это соотношение цветовых пятен на плоскости. Поэтому настоящая живопись — это верный цвет на верном месте, как говорил Сезанн. В результате правильного наложения цвета на плоскость и получается верное изображение видимого мира.

Мы не должны были стремиться к быстрому результату, к изготовлению готовеньких картинок. Начали с простейшего натюрморта. Фальку важен был самый процесс работы, который начинался с нашего элементарного знакомства с предметами натюрморта, сначала по отдельности с разных сторон, затем в совокупности. Мы делали по ходу этого детального знакомства множество карандашных набросков. Затем переходили к маленьким цветовым композиционным наброскам того же натюрморта по памяти. Занятия проходили не только в его присутствии на уроках, но и самостоятельно.

Только тогда, когда Фальк считал, что мы готовы к следующему этапу, переходили к живописи. Случалось, что этот мягкий, деликатный в жизни человек, на уроках бывал жесток и резок, но всегда во имя той художественной правды, которую он исповедовал. Нередко ученики доходили до слез. Нелегко было его понимать, а еще труднее переучиваться заново. Иллюзорное видение оказалось очень стойким, часто бывало, что мы даже не могли сразу понять того, что он требовал от нас.

Кроме моих учебных занятий у Фалька, мне довелось дважды встретиться с ним в творческой работе. Первый раз в 1948 году, когда он был приглашен как художник в Камерный театр, в связи с постановкой пьесы И. Эренбурга «Лев на площади». Мне предстояло выполнить по его эскизу живописно-аппликационную декорацию номера грязной парижской гостиницы с альковом. По замыслу Фалька, она должна была быть выполненной в серовато-жемчужной гамме. В связи с этой работой мне запомнились его слова о том, что в театре даже самое неэстетичное — грязь, лохмотья и пр. — должно быть красивым.

В другой раз наша встреча произошла в 1956 году на сцене Московского театра сатиры в связи с пьесой Ж.-П. Сартра «Только правда».

Несмотря на свой преклонный возраст и пошатнувшееся здоровье, Фальк с удивительной ответственностью и добросовестностью относился к этой своей последней театральной работе. Он ежедневно бывал в мастерских, лично наблюдал за всем процессом изготовления декораций, входил во все мельчайшие детали.

Работать с Фальком было очень интересно, ибо, с одной стороны, он давал все возможности проявить творческую инициативу, а с другой стороны, был очень требователен и взыскателен при воплощении своего замысла.

Мой учитель *

Т.Л.Сельвинская

Однажды я встретила его, влекущегося по улице. Он читал книгу, держа ее близко от глаз. Он двигался по тротуару и мостовой, перебирая ногами, как ластами, а машины и люди огибали его.

Серая вязаная шапочка и длинное черное «сутулое» пальто, и ветхие бархатистые страницы. На лице — не покидавшая его блаженная улыбка.

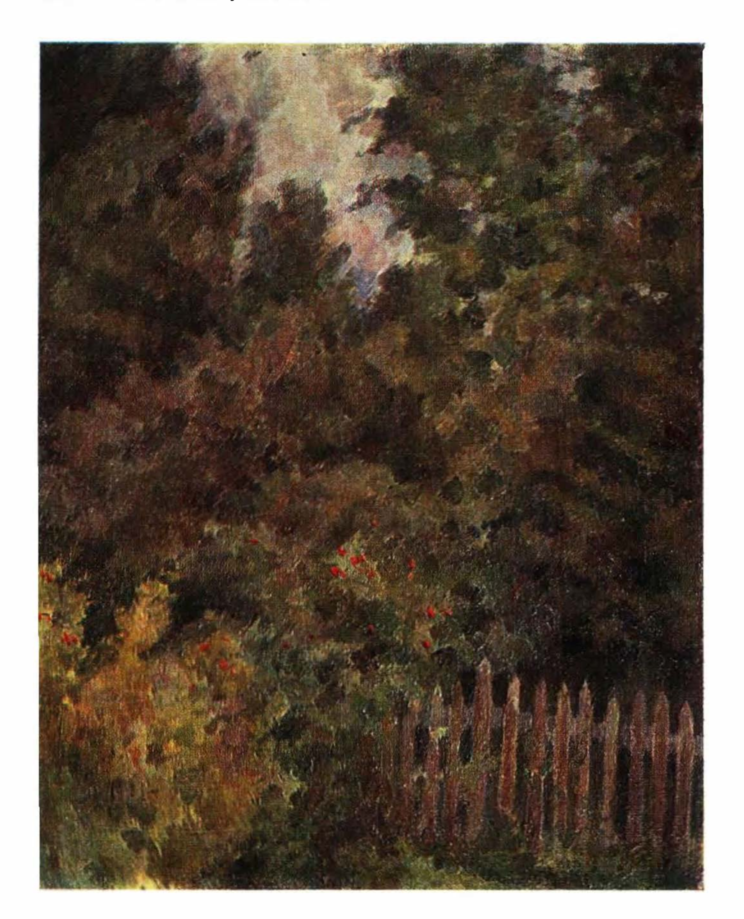
Сегодня все читают в метро, автобусах, очередях. Читают в давке, в спешке, впопыхах, глотая чтиво и еду одновременно, ничего не успевая, но желая успеть все.

*
Воспоминания о Р. Фальке впервые напечатаны в эссе Татьяны Сельвинской «Театр всегда театр» в сб.: «Советские художники театра и кино'77/78». М., 1980, с. 224—225.

Он читал на ходу спокойно и не торопясь, его мир был всегда с ним, окружающее не мешало ему.

В одиннадцать лет я поднималась в его мансарду и писала натюрморты, поставленные им или его женой, или мной же, а он притрагивался к старинному инструменту (клавесин? фисгармония?) и возникала тянущаяся музыка (Бах? Гендель?). И эта музыка, и пепельный свет его мастерской, и особый запах, вобравший в себя и лак, и краски, и пожившую мебель, и поникшие цветы...

107. Пейзаж с бузиной. 1954



Он любил ржавую рябину на фоне золотых шаров. Я привозила их с дачи.

Свет и запах его комнат целиком проник в его холсты. Когда я смотрю на эти перламутровые полотна, я вспоминаю драгоценное мое детство.

Улыбка с легким покачиванием головы, походка с едва заметным раскачиванием тела. приглушенный голос, идущий из самой глубины этого чуткого человеческого инструмента, медленные, как прикосновение к клавишам, слова (ценно каждое!), серебристый цвет воздуха и запах, запах... все в его картинах, творец и творение, перелились один в другое.

Удивительной была его жизнь, без суеты, без зависти, без позы, истинная жизнь художника.

О Фальке

М.Т.Хазанов

Перед глазами его высокая, чуть сутулая фигура с такой выразительной головой.

Еще звучит в ушах его глуховатый голос «я люблю писать людей, природу и предметы».

Он очень, очень похож на своем последнем автопортрете в красной феске и в бюстовом портрете скульптора Слонима.

Сейчас мне кажется, что я снова сижу в его мастерской. Роберт Рафаилович неторопливо ставит на мольберт портреты, пейзажи, натюрморты. Холсты в большинстве не обрамлены, но он никогда не покажет их в таком виде. Для показа он пользуется двумя-тремя рамами, в которые и вставляет своих работы.

Фальк не засиживается подолгу на одном месте, он любит менять пейзаж и природу. Здесь и Подмосковье, и Прибалтика, и Молдавия, и Средняя Азия. И для каждой местности он находит другой колорит. Вот пейзажи серебристо-голубые — это Подмосковье. Оранжево-золотистые с глубоким темно-синим небом — это Средняя Азия. Гамма горячего золота — это Молдавия. А вот жемчужно-серебристая гамма — это Франция. Все разное и все неповторимо фальковское. Его работы всегда поражают пластичностью и проникновенностью образа. В его живописи нет пустых мест. «От каждого кусочка холста должно исходить большое напряжение», — говорил Фальк.

Его работоспособность — изумительна. Он всегда в искусстве. Летом весь день он работает на природе, а если дождь — на террасе. За лето он привозит всего 12—14 холстов, но это не этюды. Достаточно взглянуть на их фактуру, чтобы почувствовать, какая огромная работа вложена в каждый холст.

А вот зима. Встречаю Фалька в полном вооружении, на нем этюдник, холсты и мольберт. «Куда Вы собрались, Роберт Рафаилович?» — «Еду в Загорск. Пишу там серию зимних пейзажей».

Я провожаю его, пробую помочь нести вещи — Фальку уже 71 год. Справляюсь с трудом, в то время как он, простившись со мной у метро, легко поднимает свою ношу. Жил и работал Фальк на седьмом этаже, в старом доме, ранее принадлежавшем Перцову. Ему нужно было подниматься по винтовой лестнице на самый верх. Хорошо, если работал лифт. В мастерской невысокий сводчатый потолок, поддерживаемый балками. В центре — мольберт и помост из толстых досок. На нем он ставил свои натюрморты. Здесь были написаны картошка и морковь в корзинке, натюрморт с красной посудой — такие таинственные!

Его натюрморты очень просты. «Я не люблю, когда в натюрморте много предметов», — говорил Фальк. Тем не менее он ставил их и компоновал подолгу, иногда две-три недели, добавляя предмет или убирая лишний.

Был еще стол в мастерской, за которым он угощал своих друзей незамысловатой едой, обычно приготовленной им самим, так как жена уходила на работу. Было пианино, служившее Фальку великим утешением... Для Фалька музыка и живопись — единое целое.

Фальк мне рассказывал, что в юности готовился стать музыкантом, хотя и очень любил живопись. Но однажды он встретил своего соученика по гимназии, А. В. Куприна, который в ту пору занимался в студии Юона. Куприн посоветовал ему поступить в эту же студию. Там Фальк настолько увлекся живописью, что постепенно стал забрасывать музыку. Родители забеспокоились. Отец Фалька был юристом, акционером одного издательства, где печатались иллюстрированные издания произведений русской художественной литературы, и поэтому он был знаком с Валентином Серо-

вым и с другими художниками, принимавшими участие в этих изданиях. И вот отец предложил Роберту показать работы этим художникам. «Если скажут они, что тебе стоит заниматься живописью, занимайся! Если нет, то продолжай играть». Фальк в тот вечер не ложился спать, ожидая с нетерпением отца, который понес его работы художникам.

Отец вернулся поздно. «Приговор был ужасен. «Пусть лучше занимается музыкой». А я уже про себя решил, что буду художником», — говорил Фальк.

108. Регистан. 1943



После такого приговора он потерял покой и сон и в итоге забросил и живопись, и музыку.

В одну из бессонных ночей он пришел к мысли, что, хотя живопись его никому не нужна, он без нее не может жить. «Я снова стал усиленно работать и через год был принят первым номером в Училище живописи, ваяния и зодчества, где главным судьей был опять-таки Серов, так сурово осудивший мои работы в этот злополучный вечер».

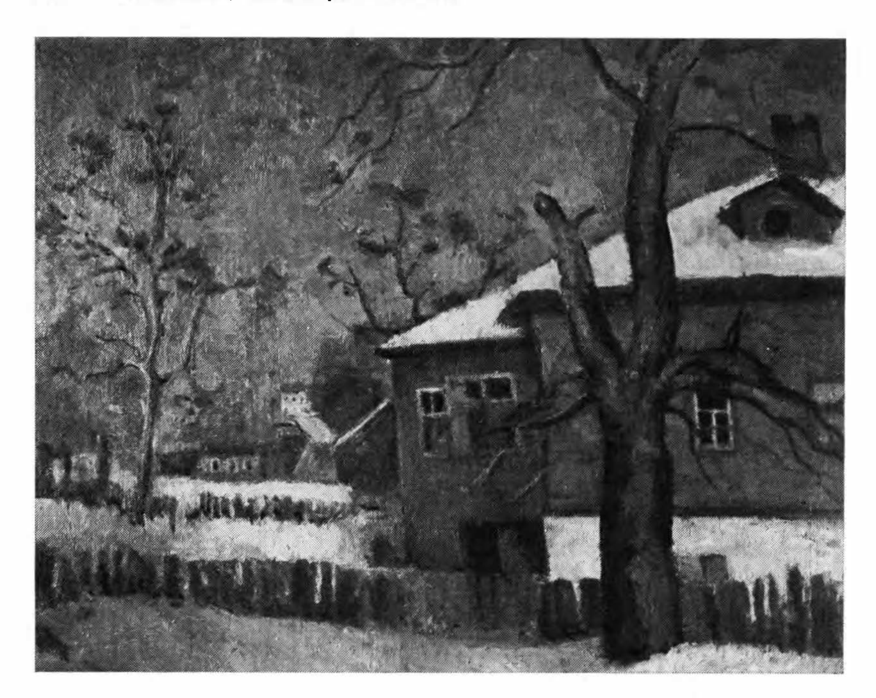
Но любовь к музыке осталась у Фалька на всю жизнь. Он пояснял живопись примерами из музыки, и наоборот. Я часто заставал его за пианино. Он дружен был с нашими лучшими пианистами — с Рихтером, Нейгаузом, Гилельсом. За границей он постоянно ходил на концерты Рахманинова и Горовица, не переставал восхищаться их игрой.

Фальк много читал. Следил за современной литературой, советской и западной. Вообще его познания в разных областях были огромны. Зайдя к нему однажды, я застал его за чтением истории Ключевского. Роберт Рафаилович в свое время слушал лекции замечательного русского историка и часто вспоминал об этом.

Я заставал у него некоторых наших композиторов (Бирюкова, Эйгеса), проигрывавших ему свои новые вещи.

Недруги Фалька распустили слух, что он не любит Россию и русское искусство. Это ложь! Живя во Франции, Фальк все время думал о России и считал себя русским художником. Эту любовь к Родине он передал и своему сыну Валерику, жившему вместе с ним в Париже. В 1942 году, когда Валерик как негодный к военной службе был вызван в военкомат на переосвидетельствование, на вопрос врачей, как он себя чувствует, ответил: «Я здоров и сейчас хочу быть как все и со всеми». Вскоре он был зачислен в военную школу, оттуда послан на фронт и в 1943 году погиб.

109. Солнечный день. Загорск. 1955—1956



Я неоднократно бывал с Фальком в Третьяковской галерее. Он любил иконы, Александра Иванова, Рокотова, Венецианова, Федотова, Рябушкина, Серова, Борисова-Мусатова. Мы часто подходили к Врубелю. Особенно любил он картину «Гадалка». По поводу нее говорил: «Смотрите, как у нее написаны лицо и руки. Это не банальная телесная красота. Это образный цвет». При этом он добавлял, что цвет предметов надо искать не внешне красивый и похожий, а психологически необходимый и создающий нужное настроение.

Из западных мастеров девятнадцатого века он любил Коро (особенно его фигурные вещи), Курбе, Домье и Монтичелли, предпочитая их импрессионистам. Он считал, что у них более свободное толкование природы, в то время как импрессионисты слишком ограничили себя натурой.

Любопытная аналогия с другим замечательным художником, Пикассо. Где-то я читал, что Пикассо на всемирной итоговой выставке импрессионистов в начале 20-х годов на вопрос кого-то из критиков: «Как Вам нравится эта выставка?», — ответил: «Это великолепно, восхитительно! Здесь есть время дня, погода, но это еще не искусство».

Конечно, это утверждение очень спорно, но каждый художник имеет право на свое отношение к искусству.

Надо, однако, сказать, что среди импрессионистов Фальк особо выделял Ренуара, которого очень любил. Но глубочайшей его, задушевной любовью был Сезанн.

Из современных ему западных художников он любил и чаще всего вспоминал Боннара, Утрилло, Модильяни, Сутина и Руо.

Необычайна была и скромность Фалька. Однажды, прогуливаясь с ним, я спросил: «Роберт Рафаилович, так что же все-таки представляет собою Сутин?» Фальк остановился и, немного помолчав, сказал: «Вот,

110. Натюрморт с красным горшочком. 1955—1956



представьте себе, если я, Фальк, — одна лошадиная сила, то Сутин — это сто лошадиных сил».

Много ли можно назвать больших художников, которые о себе говорили бы с такой скромностью!

В заключение вспомнил один эпизод В 20-х годах я получал стипендию из «Фонда молодых дарований», организованного на личные средства Анатолия Васильевича Луначарского. Первый нарком просвещения горячо любил искусство. Он ничего не жалел для воспитания молодежи. Однажды, придя за очередной стипендией к нему на квартиру, звоню. Дверь открывает Мария Константиновна, мать жены Луначарского. «Ханов, подождите, я сейчас принесу, все Вам выдам». И ушла. Время было раннее, что-то около девяти часов утра. Неожиданно выходит в переднюю Луначарский. Заметив меня, он, как все близорукие люди, сощурил глаза и прямо ко мне: «Товарищ, Вы кого-нибудь ждете?» Я смутился, покраснел и говорю: «Анатолий Васильевич, я Ваш стипендиат. Мария Константиновна просила меня подождать». — «А Вы кто — поэт, артист, музыкант?» — «Анатолий Васильевич, я студент Вхутемаса, учусь в ма-

стерской профессора Фалька». Луначарский спросил, как мои успехи и бываю ли я на выставках. Незадолго до этого в залах Третьяковской галереи была выставка Фалька. Анатолий Васильевич поинтересовался, какие работы мне больше всего понравились на этой выставке. Помню, я назвал натюрморт с курицей, портрет в белой повязке и обнаженную. «Да, да, — сказал Анатолий Васильевич, — это художник, большой художник!»

«Люди, годы, жизнь» (Отрывок) *

Илья Эренбург

Я познакомился с Робертом Рафаиловичем в начале тридцатых годов, а особенно часто мы встречались и подолгу беседовали в последний период его жизни. Но вот я рассказываю о нем, отрываясь от событий 1935 года: тогда я впервые почувствовал всю силу его живописного голоса. Он вытаскивал из закоулков мастерской десятки холстов, высокий, худой, с печальным, даже унылым лицом, которое порой освещала легкая стыдливая улыбка, и я, восхищаясь живописью, по-новому видел окружавший меня мир — людей, эпоху, пестрое чередование событий, неразборчивую стенограмму века.

(Когда я писал роман «Падение Парижа», на стене передо мной висел парижский пейзаж Фалька. Часто, оставляя рукопись, я глядел на него — дома, дым, небо. Может быть, я не написал бы некоторых страниц, если бы не холст Роберта Рафаиловича.)

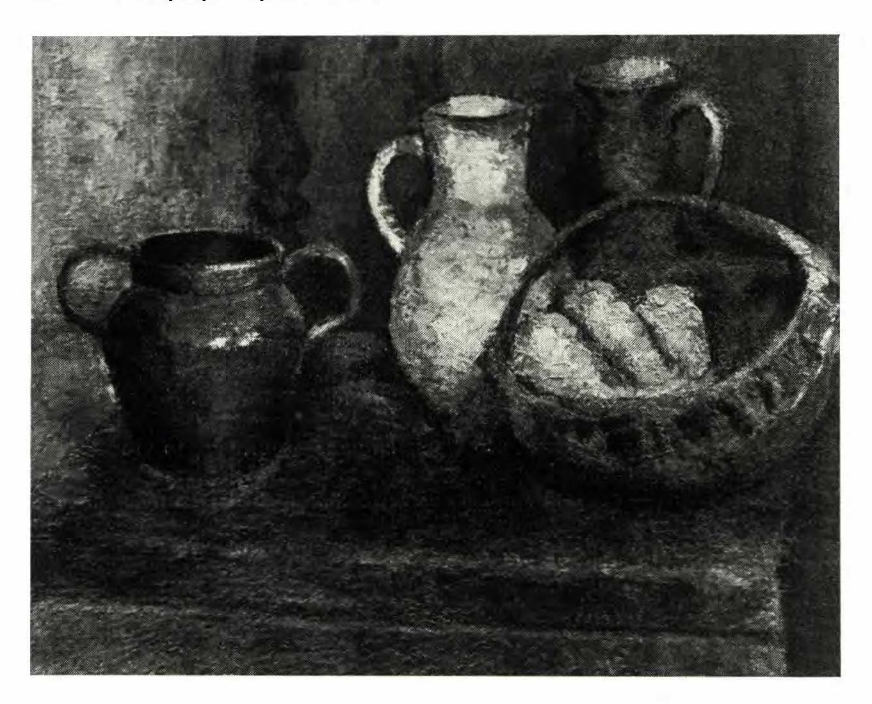
Я признавался в этой книге, что жил в десяти планах, разбрасывался, торопился; я валил все на эпоху, а может быть, виноват я. Ведь Фальк — мой современник (он был всего на три года старше меня), а он работал сосредоточенно, упрямо, фанатично. Шестнадцатилетним подростком он уже сидел, восхищенный, у подмосковного прудика и писал первые пейзажи. Он работал до самой смерти, исступленно, мучительно, уничтожая холсты, в десятый раз замазывал; соскребая краски, нараставшие, как струпья, и снова писал; в пятый, в десятый раз возвращался к той же модели, к тому же натюрморту. Он работал, и когда его выставляли, и когда перед ним закрывались все двери, работал не думая, выставят ли его холсты, — говорил не потому, что перед ним был набитый людьми зал, а потому, что у него было много что сказать.

Есть художники, которые легко, быстро пишут, — я говорю сейчас не о халтурщиках, а о подлинных художниках; они пишут потому, что как говорил Роберт Рафаилович, у них «хорошо поставлены глаза». Кто не встречал человека, который охотно рассказывает только потому, что умеет связно и образно говорить. Древние греки восхищенно отзывались об ораторском даре Демосфена, а он по природе был косноязычен. Фальк в каждой работе преодолевал живописное косноязычие. Но его трудолюбие не похоже на пот Брюсова, назвавшего свою мечту «волом»: мечта Фалька была ретивой, и он стремился ее обуздать, подчинить законам искусства, своим мыслям. Он любил стихи Баратынского о скульптуре: «Глубокий взор вперив на камень, художник Нимфу в нем прозрел, и пробежал по жилам пламень, и к ней он сердцем полетел. Но, бесконечно вожделенный, уже он властвует собой: неторопливый, постепенный резец с богини сокровенной кору снимает за корой».

*
Воспоминания о Р. Фальке перепечатаны из книги «Люди, годы, жизнь». — Илья Эренбург. Собр. соч в 9-ти т. Т. IX, кн. 3, гл. 13. М., 1962—1966.

Пожалуй, он напоминал одного из своих любимых предшественников — Сезанна — невероятной работоспособностью, тяжестью, сочетанием мягкости с неуживчивостью, отшельничеством. Но Роберт Рафаилович был человеком и другой эпохи и другой земли. Он говорил о Сезанне: «Величайший художник! У него было абсолютное зрение... А если говорить о человеке, в нем были черствость, сухость, эти черты довольно часто встречаются у французов. Думаю, что эти душевные свойства окрасили и живопись Сезанна...»

111. Натюрморт с крынками. 1952



Роберт Рафаилович знал традиции русской литературы, русской музыки, да и по природе он был человечным, никогда не оставался холодным соглядатаем жизни — волновался, страдал, радовался.

Он любил Врубеля. Учителем Роберта Рафаиловича в Художественном училище был К. А. Коровин. (Фальк рассказывал, что в Париже встречался с Коровиным. Константину Алексеевичу было уже семьдесят пять лет, но он работал, искал и говорил Фальку: «Знаешь, кто теперь самый большой художник во Франции? Сутин!») Начал Фальк выставляться в группе «Бубновый валет» вместе с Кончаловским, Ларионовым, Лентуловым, Гончаровой, Малевичем, Машковым, Куприным, Рождественским, Шагалом. Распространенно мнение, будто бубнововалетцы слепо подражали французам, а это было большое, вполне самостоятельное явление в русской живописи, которое еще до сих пор не нашло грамотного и честного исследователя. Конечно, Фальк в то время отдал дань кубизму, порой несколько обобщал предметы, но его пейзажи не имели ничего общего с геометрией; они были выражением чувств молодого художника.

Фальк жадно присматривался к жизни. Как я говорил, в Париже он прожил всего девять лет и за это время сменил четырнадцать адресов, из одной мастерской или мансарды перебирался в другую; объяснял, что

районы Парижа не похожи один на другой и что ему хотелось не только повидать, но и пожить в четырнадцати различных городах.

Он знал глухие переулки Москвы, пески и камни Средней Азии, различные русские города — охотно колесил. Отшельник в живописи, в жизни он был общительным, встречался со множеством людей, внимательно слушал споры, рассказы, исповеди.

Роберт Рафаилович любил труд преподавателя; учившиеся у него — и в двадцатые годы и в сороковые годы — говорят, что он делился с начинающими художниками не только опытом, но и находками, прозрением, вкладывал в уроки душу.

В отрочестве он мечтал стать музыкантом, всю жизнь обожал музыку. Он любил и поэзию — я часто говорил с ним о стихах; он сразу схватывал внутренний ритм стиха, может быть, потому, что в живописи искал ритм.

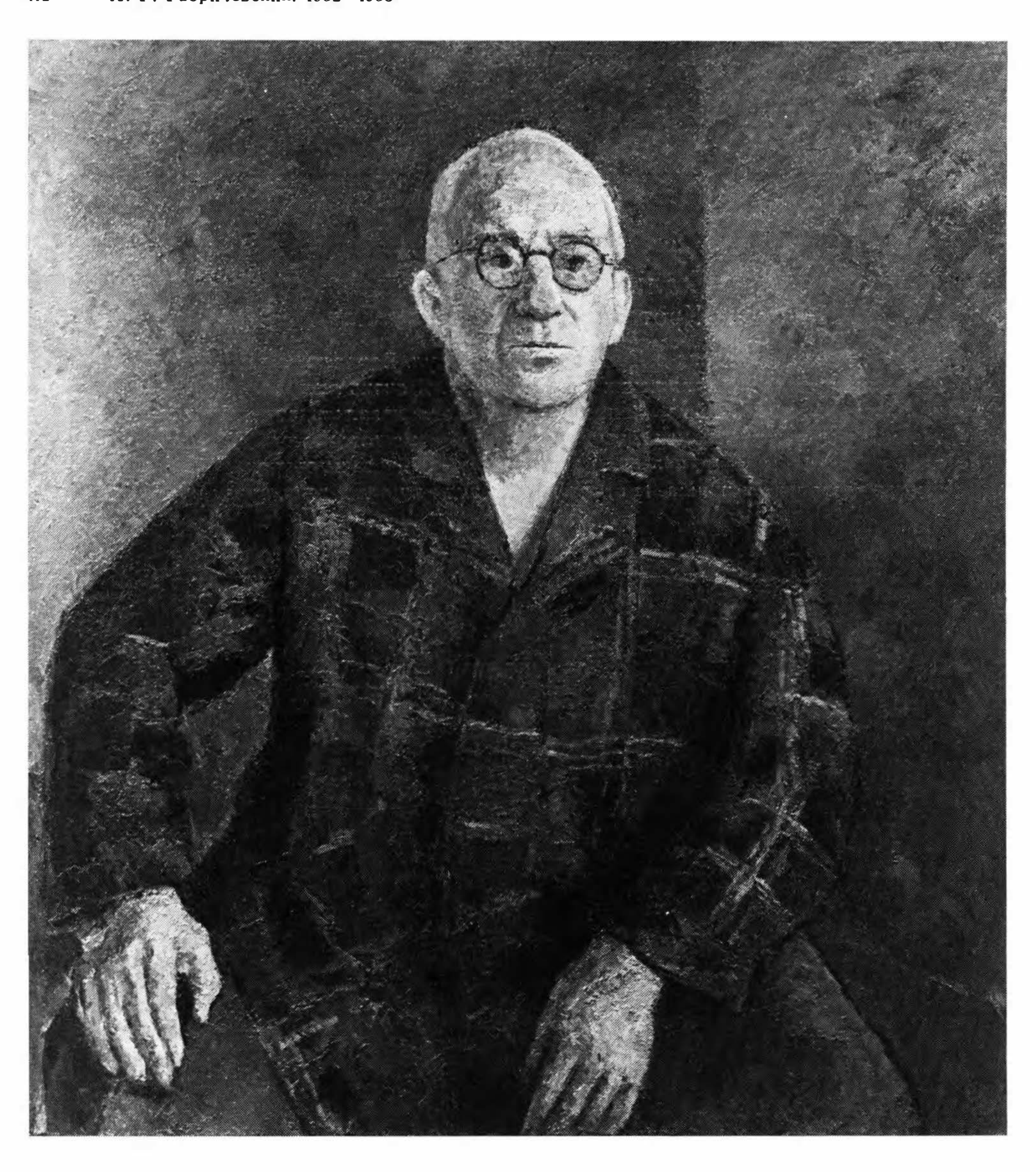
Поль Сезанн, необычайно зоркий в своем ремесле, ничего не знал, кроме холста и красок. Общественные события его оставляли равнодушным. Много смеялись над Золя, который не понял своего школьного товарища, считал Поля неталантливым, да и не очень-то умным. Смеялись справедливо. Но можно добавить, что Сезанн тоже не понял Золя, перевернувшего строение романа, пробовал почитать и бросил — показалось скучным. А Фальк и многое знал и многим интересовался. Париж на его холстах («не город, а пейзаж») был таким, каким он его и видел и понимал. В 1935 году он говорил: «Франция обречена. Трудно работать, не хватает воздуха. Пора домой...» Ему тогда жилось хорошо: его выставляли, критики много писали о нем, коллекционеры покупали его холсты. Но, равнодушный к деньгам, к славе, он остро воспринимал воздух эпохи, настроение окружающих. Он знал, что Франция не выстоит, твердо это знал, и когда после падения Парижа, я вернулся в Москву, расспрашивал меня о деталях — самую историю он знал давно и не только по сообщениям газет.

Он как-то сказал мне: «Я думаю о многом до того, как сажусь за работу, думаю о человеке, которого пишу, да и об эпохе, о пейзаже, о политических событиях, о стихах, о бабушкиных сказках, о вчерашней газете... Когда я пишу, я только гляжу, но я вижу многое иначе именно благодаря тому, что думал, продумал...» Импрессионисты говорили, что они изображают мир таким, каким они его видят. Пикассо как-то сказал, что он изображает мир таким, каким он его мыслит. Фальк видел так, как мыслил. Он не искал иллюзорного сходства, говорил, что не любит термина «изобразительное искусство» — предпочитает «пластическое искусство»: живопись для него была не изображением, но отображением, созданием реальности на холсте.

Фальк писал в одном из писем: «Произведения Сезанна не подобья жизни, а сама жизнь в прекрасных, драгоценных зрительно-пластических формах. Кубисты считают себя его преемниками. С моей точки зрения, они узурпаторы его искусства. Я не люблю, откровенного говоря, абстрактную живопись. Абстракция даже у самых талантливых художников ведет к схеме, к произволу, к случайности... Элементарно говоря, я — реалист... В моем понимании реализма мне особенно близок Сезанн. Из более поздних имен меня особенно притягивает Руо...»

Фальк недолюбливал декоративность в живописи; о таком художнике, как Матисс, он говорил с уважением, но и с холодом. Его портреты, особенно в последние годы, поражают глубиной: цветом он передает сущности модели, цвет создает не только формы, пространство, он также показывает «незримую сторону Луны» — писателю потребовались бы тома, чтобы подробно рассказать о своем герое, а Фальк это достигает цветом; лицо, пиджак, руки, стена — на холсте клубок страстей, событий, дум, пластическая биография...

112 А. Г. Габричевский. 1952—1953



Он писал в 1954 году: «Только теперь, мне кажется, я созрел для настоящего понимания Сезанна... Как грустно и обидно! Прожил целую жизнь, а только теперь понял, как надо по-настоящему работать. Но нужных сил больше нет, их будет все меньше и меньше...» Эти слова показывают, как Фальк был требователен и суров к себе — до последнего часа.

Все больше и больше накапливалось холстов в длинной сумрачной мастерской возле Москвы-реки. Когда смотришь работы некоторых пожилых художников, невольно с грустью вспоминаешь свежесть, чистоту, яркость их молодости. А Фальк изумлял тем, что все время подымался — до самой смерти. (Как-то он сказал, что Коро написал лучшую свою работу в возрасте семидесяти шести лет. Роберт Рафаилович умер в семьдесят.) Он болел, осунулся, с трудом ходил, и все же продолжал работать. Выставку, да и то крохотную, процеженную, в старом помещении МОСХа устроили, когда он уже лежал смертельно больной в госпитале. И в то же унылое помещение МОСХа, вскоре после выставки, привезли Фалька — в гробу. Люди стояли и плакали — знали, что потеряли.

Жизнь рядом с Фальком
А.В.Щекин-Кротова

Весной 1939 года в Доме писателей на ул. Воровского открылась небольшая выставка парижских работ Фалька. Я очень любила живопись, но волновала меня лишь живопись прошлого, мне казалось, что стремительный бег нашего времени, неустойчивый облик сегодняшнего дня могут выразить лишь музыка, поэзия, а живопись сейчас уж «не звучит». Но на выставку Фалька я пошла. И стала ходить туда каждый день, сразу после работы, не заходя домой, оставаясь до самого закрытия Меня поразило удивительное сочетание классического мастерства и острое чувство современности, проявлявшееся не в сюжете, а в трепетной ткани самой живописи, в хрупкой гармонии колорита, в затаенном дыхании ритмов наших дней: городские пейзажи, серебристо-серые, с уходящими в глубь картины домами, крыши которых словно таяли в дымном небе, изысканно-простые натюрморты, составленные из самых обыденных предметов, но овеянные тончайшей поэзией, наконец, портреты, то есть люди, населяющие этот трепетный, живой и погруженный в чуткую тишину мир. Каждый портрет надолго приковывал внимание, словно повесть о трудной и сложной судьбе.

Однажды, незадолго до конца выставки, ко мне подошел сам художник. Он сказал мне: «Я часто вижу Вас здесь. Вам нравятся мои картины?»

Фальк пригласил меня к себе мастерскую.

Мастерская Фалька находилась под самой крышей большого красного кирпичного дома на набережной Москвы-реки, построенного в начале века в стиле модерн, украшенного цветной мозаикой а la лубок.

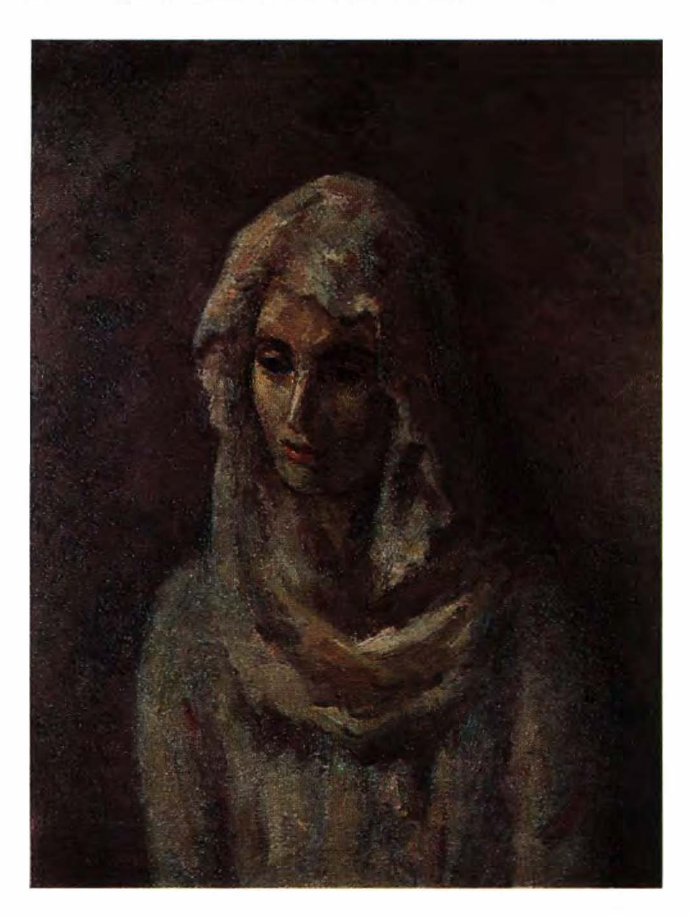
Поднявшись по импозантной каменной лестнице на 4-й этаж, я попала в длинный коридор, заставленный подрамниками, старыми рамами. Здесь жили художники. В конце коридора узкая железная винтовая лестница вела в мансарду, обиталище Фалька.

Огромное помещение со скошенными наклонными стенами (более 100 кв. м) было совсем пусто. Два больших окна смотрели прямо в небо, лишь из одного маленького оконца развертывался изумительный вид: внизу Москва-река плавно изгибалась под аркады Каменного моста и далее за зубцами Кремля блистали белые стены и золотые маковки соборов и колокольни Ивана Великого. Перед окошечком стоял маленький овальный

столик, накрытый цветной скатертью, жесткий диванчик, кресло с продавленным сиденьем. В углу приютилось скромное ложе — матрац, водруженный на 4 кирпича, его покрывал кусок линялой, но очень красивой ткани. В противоположном углу стояло 2—3 десятка картин, повернутых лицом к стене и лежали прямо на полу кучи холстов без подрамников. Побеленные стены были голы, лишь над матрацем неярким пятном привлекала внимание японская гравюра: изысканно-надменные женщины, с бледными лицами под громоздкими прическами, и ветви цветущих вишен. Огромный



113. В белой шали (А. В. Щекин-Кротова). 1946—1947



приземистый стол посредине комнаты был завален бумагами, тюбиками красок, кистями, инструментами.

Фальк угостил меня странным горьковатым мексиканским чаем — матэ, крепким, как вино. После скромного угощения Фальк усадил меня в кресло перед мольбертом и принялся показывать картины.

Осенью того же, 1939, года Фальк снова выставил свои картины уже в большем количестве в Центральном доме работников искусств. Выставки в Доме писателей и в Доме работников искусств, которые Фальк

рассматривал как творческий отчет о своей зарубежной командировке, прошли чрезвычайно камерно: без прессы, без афиши. Ни в официальных кругах, ни у широкого зрителя они успеха не имели.

«В Москве я часто слышу упреки, что мой Париж «не парижский». У нас представление, что Париж — это бульвары с гуляющей публикой, цветистые огни кафе, веселье так и брызжет. Да, таков был Париж «для иностранцев», в центре, в некоторых кварталах. А наряду с этим существует другой, трудовой Париж. Рабочие, фабричные районы, с темными за-

114 Самарканд. 1943



копченными домами, каналы с бедной «водяной» жизнью: угольные барки, пароходики с грузами овощей, лодки. Мне был по душе этот Париж...» Основной заработок тогда давала Фальку работа в театре.

Театральный гонорар он старался растянуть «на жизнь» как можно дольше, чтобы работать потом «для души», то есть писать. Во время войны мы эвакуировались, сначала в Башкирию, потом «голосуя», на попутных машинах до железной дороги, полями, на которых звенели, как хрустальные люстры, неубранные хлеба, обледеневшие от неожиданных ранних морозов, в Среднюю Азию. В городе Самарканде, куда мы прибыли осенью 1941 года, были размещены высшие художественные школы Москвы и Ленинграда. Город был переполнен беженцами и эвакуированными из Западной Украины, Белоруссии, Москвы и Ленинграда. Жизнь была трудна и для приезжих, и для местных жителей. Война шла далеко, но она чувствовалась рядом, каждую минуту с рассвета до полуночи, на

улице и во дворах гремели репродукторы, мы все лихорадочно впитывали сводки... Фальк получил место преподавателя в местном художественном училище, затем в Московском художественно-промышленном (декоративном) институте. Сын Фалька, Валерий, рисовал плакаты и таблицы для военной Академии. Я вела примитивное хозяйство. Было очень трудно, тоскливо. Но трудно было всем: война есть война. Очень согревала неожиданная дружба и забота совсем новых знакомых. В беде люди познаются, и хороших людей оказалось очень много. Особенно это стало ясно,

115 Золотой пейзаж (Золотой пустырь). 1943



когда мы с Фальком оба очутились в больнице... Сына мобилизовали в армию, и он был ранен в бою под Сталинградом и умер в полевом госпитале. Это было страшное горе. Чувство огромной утраты Фальк преодолевал, лишь погружаясь целиком в работу.

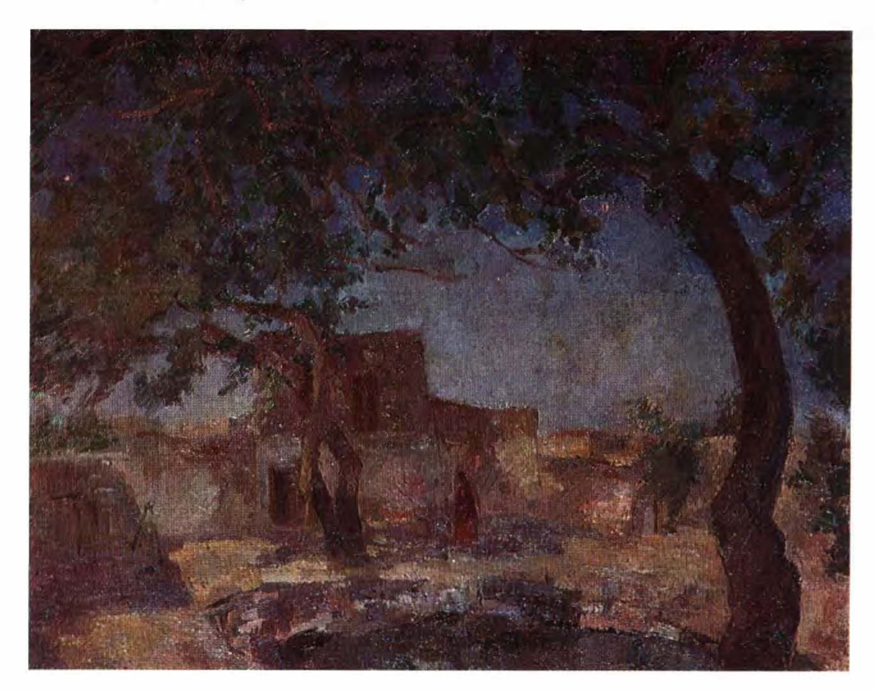
В 1943 году начались наши успехи на фронте и дышать стало легче, Фальк стал много писать: акварелью и маслом. Летом, на каникулах, он писал исступленно, совсем больной, не обращая внимания ни на зной, ни на боль в суставах. Красота древнего города и величие пейзажа побеждали житейскую суету. В местном краеведческом музее была устроена выставка акварелей Фалька. В обсуждении приняли участие многие московские, ленинградские и местные художники и искусствоведы.

Для студентов художественных высших школ Фальк прочел цикл лекций о французском искусстве. Как сейчас помню необычную обстановку аудитории: во дворе старого Регистана прямо на земле, на каменных плитах, под тенью огромного миндального дерева разместились в живописных позах и не менее живописных костюмах, вернее, почти без них, студенты, человек сто. Фальк поместился на ящиках, принесенных из соседней чайханы, — замена кафедры. Говорил он своим глуховатым, тихим голосом. Медленно. Образно, точно. Из-за высоких стен с улицы доноси-

лись крики ослов, разносчиков воды, топот толпы. Но во дворе была полная тишина. Слушали — и как!

Зимой 1943 года мы уехали в Москву. Поездка длилась больше месяца. Новый год мы встретили в Москве. Мастерская была цела, только через щель в потолке ночью глядели звезды. Но щель заделали. Поставили печку. На ней я кипятила чай и варила большую кастрюлю похлебки — для нас и для друзей.

116. У хауса. Самарканд. 1943



С 1944 годы мы, главным образом, жили в Москве. Лишь иногда летом выезжали в другие районы страны: в 1950 году — в Крым, 1951—1952 — в Молдавию, в 1953 году — в Прибалтику. Чаще же снимали в Подмосковье комнатенку в дачном поселке или в деревне. Любил Фальк северное направление, вблизи Загорска. Здесь всегда было сыровато и пышная зелень сохраняла свою свежесть до самой поздней осени. Пейзажи, которые он пишет в эти последние годы своей жизни, удивительно просты по мотиву, но отличаются невероятно тонкой разработкой в цвете.

Любил он также писать букеты полевых цветов — «пейзажи в горсти» — называл он их. Когда мне удавалось удачно подобрать цветы, он похваливал меня: «Ты умеешь составить букет не хуже парижской консьержки».

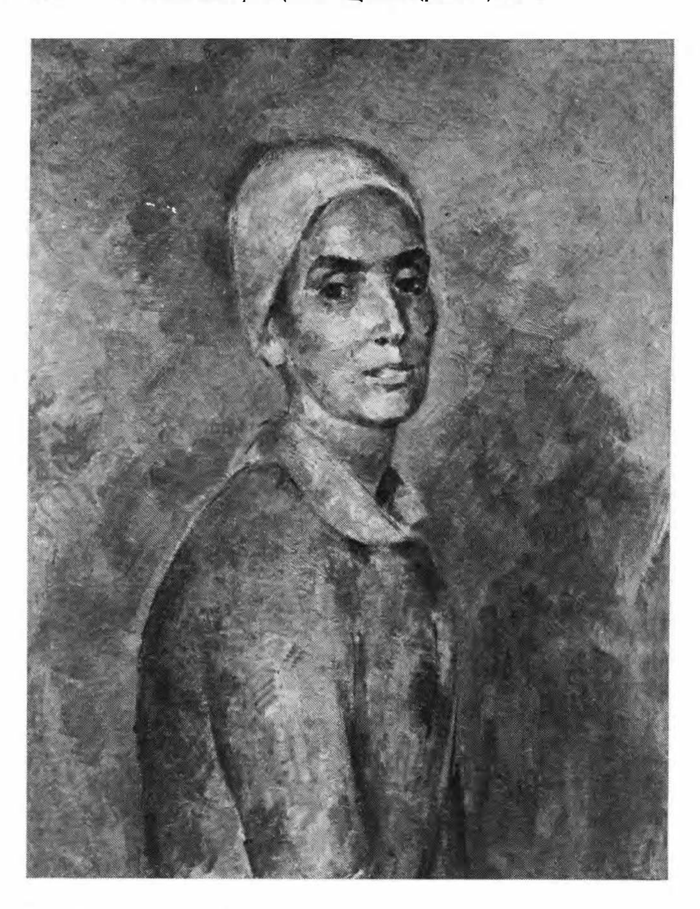
Зимой писать пейзажи было сложно.

Оставались натюрморты и портреты. Это были натюрморты, как бы подсмотренные прямо в жизни, предметы, которые как бы захвачены врасплох. Иногда его увлекал какой-либо интересный предмет, и он долго подыскивал ему «собеседников», то есть подходящую среду. Бывало, что натюрморт задумывался как определенное цветовое созвучие и тут уж не играло никакой роли логическое сочетание предметов. Все натюрморты, как

правило, были очень аскетичны, немногословны по композиции, но чрезвычайно тонко разработаны в цвете. Но больше всего Фальк любил писать людей (он не любил слова «портрет», в нем ему чудился привкус нарочитости, репрезентативности).

Чаще всего он писал самых близких людей, с которыми жил, видел их каждый день: жену, сына. Казалось бы, что от этого притупляется поэтическое чувство. Нет, как раз такие портреты самые одухотворенные у него.

117. В желтой кофте (А. В. Щекин-Кротова). 1944



Он часто повторял:

«...Я хочу довести лицо до лика», то есть добиться обобщения и одухотворенности древней живописи.

Прежде чем приступить к живописи, он много рисовал: делал «документальные» рисунки, композиционные наброски. Затем, быстро наметив на полотне выбранное расположение основных масс, Фальк начинал медленно накладывать мазок за мазком. «Реализация» зримого шла неторопливо, долгое вглядывание в модель, тщательное смешивание красок на палитре и... секундное, легкое прикосновение к холсту. И опять вглядывание — в модель? в самого себя? Перед каждым сеансом — проверка поверхности — не засохла ли? Соскабливание верхнего слоя бритвой, иногда даже наждачной бумагой, чтобы следующий слой краски плотно прилегал

к основе. Таким образом — каждый готовый холст (картина) как бы состоял из множества тонких слоев, просвечивающих друг из-под друга. Создавался как бы эффект лессировки при абсолютно спонтанном, страстном процессе письма. Он хотел добиться от грубой масляной краски мерцания витража или загадочного блеска и переливов мозаики. Иногда, если модель была достаточно терпелива и освещение постоянное, сеансы растягивались на несколько месяцев. В пейзажах подгоняла художника природа, менявшаяся с течением времени. Доводила до отчаяния наша

118. Картошка. 1955

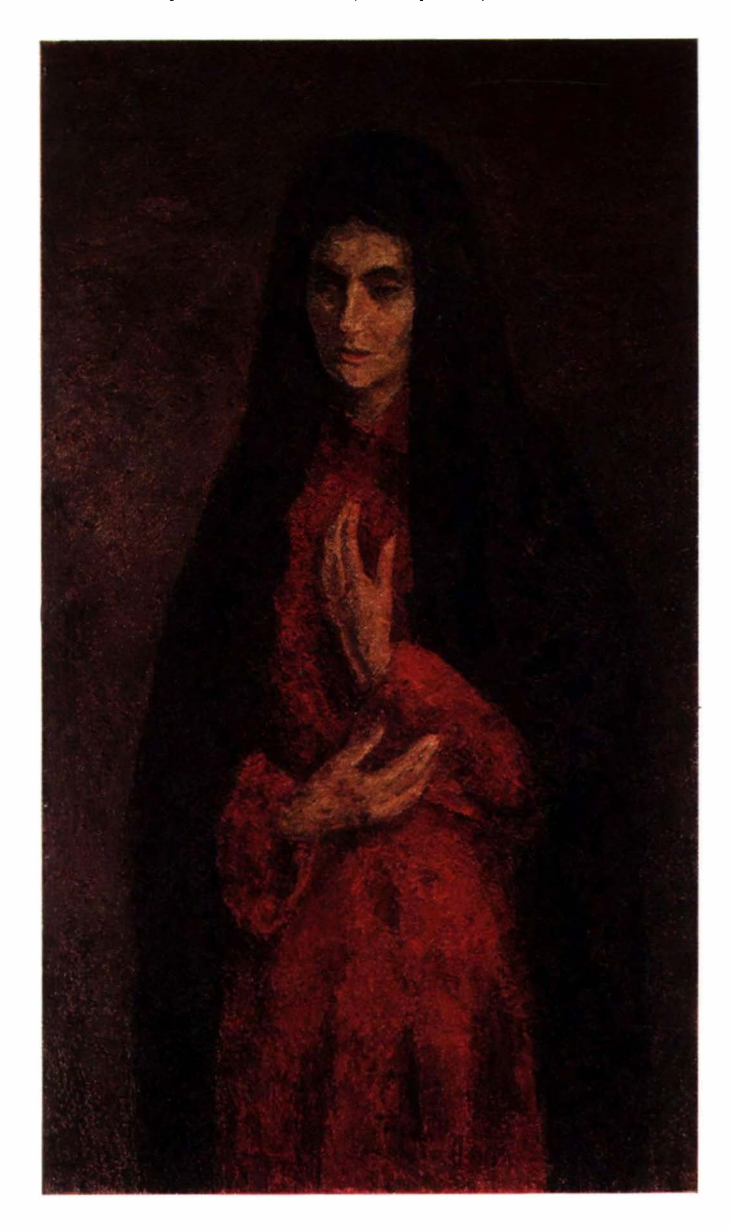


неустойчивая северная погода. Но художник был настойчив и терпелив. «Я же не коллекционирую свои холсты, я ищу правильное решение», — любил повторять он. Он добивался того, чтобы на его холстах создавалась бы «новая реальность», драгоценная материя цвета, из которой для живописца состоит весь видимый мир. Во время бесед его с учениками я записала его советы. Фальк проверил мою запись и одобрил ее. «Во время работы надо быть в очень активном, деятельном и ритмическом состоянии, надо извлекать ритмы из самой природы, а не навязывать природе своих ритмических умозрительных схем. Надо уметь слышать музыку мира. Цвет для живописца — это единственное средство постижения и воссоздания мира. Как химик сводит всю материю, как бы она ни проявляла себя, к основным химическим элементам, так и живописец видит все зримое через цвет. Весь мир состоит для него из мельчайших атомов свето-цвета. Они так же, как атомы материи, заряжены энергией, имеют определенное напряжение. Мир для живописца — это движение, кипение, кругооборот светящейся цветовой материи, которая, клубясь, сгущаясь и разряжаясь, то тает, то сливается в драгоценные, сверкающие слитки. Задачи живописца — это реализация на холсте жизни цвета, воссоздание драгоценной цветовой материи. Это требует напряженной работы глаза — ритмического

119. Московский пейзаж. 1950



120. В черной шали (А. В. Щекин-Кротова). 1948



постижения цветовых соотношений и пластических событий, строгого взвешивания цветовых данностей, точное определение места цвета («верный цвет на верном месте — рисунок живописца»)».

«Откровенно говоря — я реалист. В моем понимании мне особенно близок Сезанн», — писал Фальк. Он постоянно говорил о Сезанне, как о создателе «новой реальности» — «единой цветовой драгоценной материи», где форма — бытие пространства, выраженная через цвет. Он говорил о единой субстанции одухотворенной материи Рембрандта, где свет и цвет сли-

121. Цветы на балконе. 1955



ты воедино и создают глубокое пространство в бесконечном течении времени, на двухмерном кусочке холста. Он собирал всю свою волю, чтобы, оставаясь верным натуре, угадать под ее оболочкой извечные законы мироздания. Он не писал ни этюдов, ни картин в обычном понимании этих слов. Его работа с натуры ни в коей мере не была журналистским очерком — это было изучающее восхищение и поэтическое размышление.

В акварели он давал себе отдых — он любил сравнивать работу маслом с романом, акварелью — с импровизацией в стихах. Акварели его часто — нежные «мимолетности». Но иногда и им свойственна вязкая густота цвета: он почти всегда уплотнял акварельные краски белилами.
Я узнала Фалька тогда, когда ему уже было больше 50 лет. Но он еще был очень могуч, хотя сердце пошаливало, и работал на удивление много. Вставал он вместе с солнцем, как бы поздно ни лег накануне. При «идеальном состоянии» наших дел, то есть тогда, когда он мог целиком отдаться живописи, он работал, как каменотес. Утром и после обеда — сеансы масляной живописи (он ежедневно вел две работы). В промежутке он писал днем акварелью, а вечером рисовал.

Хочу рассказать немного не о художнике, а о человеке. Основное свойство его характра — доброта, скромность в сочетании с большим чувством собственного достоинства. Будучи сам практически весьма неустроенным, он вечно кому-то помогал, о ком-то хлопотал. Был очень доверчив, легко давал деньги (взаймы и просто так) по первой просьбе кому попало. Последнее, правда, случалось не так уж часто, так как деньги у него водились редко. Как мне пришлось убедиться, Фальк очень легко увлекался, влюблялся, но он отнюдь не был легкомысленным. Наоборот, любую любовную коллизию и душевную драму возводил в план высокой трагедии, античного рока. Может быть, не было на свете человека, который так ничего и никого не мог забыть и покинуть. Фалька нежно любили друзья. Он сам был хорошим, внимательным другом. Когда я вспоминаю, как заботливо и терпеливо, никогда не раздражаясь и не жалуясь, он ухаживал за мной во время моей болезни, которая длилась не один год, я преклоняюсь перед его добротой.

Его ученики его обожали. Даже если им приходилось от него отрекаться, они не переставали втайне уважать его.

О большом художнике и большом друге

А.М.Цузмер

Густые сизо-серые сумерки над затемненной Москвой (шла война) быстро наливались чернильной темнотой. Падал снег и сразу таял. Мы с сестрой (она училась в Институте декоративного и прикладного искусства вместе с женой Фалька, Ангелиной Васильевной Щекин-Кротовой) подошли к странному угловатому многоэтажному дому с нагромождением высоких, крутых, как сырные пасхи, крыш-теремков, с окнами, разбросанными как попало.

За нами гулко захлопнулась тяжелая дубовая дверь с зеркальными стеклами. В просторном вестибюле мигало маленькое пламя свечи (в те времена выключали электричество в районах столицы по очереди). Из-за шерстяных платков, намотанных над стеганым ватником, приглушенно прозвучал женский голос:

— К кому вам?

— К Фальку.

— Проходите.

Зажигая спичку за спичкой, полуощупью, поднимались мы по пологой мраморной лестнице. Спотыкались на поворотах торжественно-самодовольных маршей. Мгновенный дрожащий свет вырвал из темноты высокую полуоткрытую дверь с табличкой «Студия». За ней — густой мрак широкого нескончаемого длинного коридора. Хватаясь за стены, за чьи-то двери, мы долго пробирались по нему, чуть не упали на ступеньки, поднялись по ним куда-то, протиснулись в узкую дверь — и сразу словно перенеслись из реального мира на полотно экрана — в экспрессионистский немецкий кинофильм двадцатых годов. Зажженная спичка осветила крутую спираль уходящей вверх узкой винтовой лестницы, нагромождение рухляди под нею, бельевые веревки.

Мы взобрались по шатким железным ступенькам, которые погромыхивали под ногами, и постучались в маленькую фанерную дверь. Она была незаперта. Наваждение экспрессионизма продолжалось. Слабый свет керосиновой лампочки освещал косо уходившие вверх стены, разрисованные сыростью. С них тоненькими струйками сбегала вода. На стенах ломались резкие тени от перечеркнувших комнату коленчатых железных труб

печки-времянки, от высокой тонкой фигуры Ангелины Васильевны, поднявшейся навстречу нам.

В кресле сидел явно слишком большой для него худой человек, немного сутулый, с опущенной головой. Высокий лоб с залысинами под негустыми черными волосами, сосредоточенное лицо, немного грустное, понурое, но спокойное, внимательный, очень мягкий взгляд голубоватых, слегка выцветших глаз из-за очков в темной оправе — таким припоминается мне Фальк в тот первый вечер нашего знакомства.

122. **Фикус. 1956**

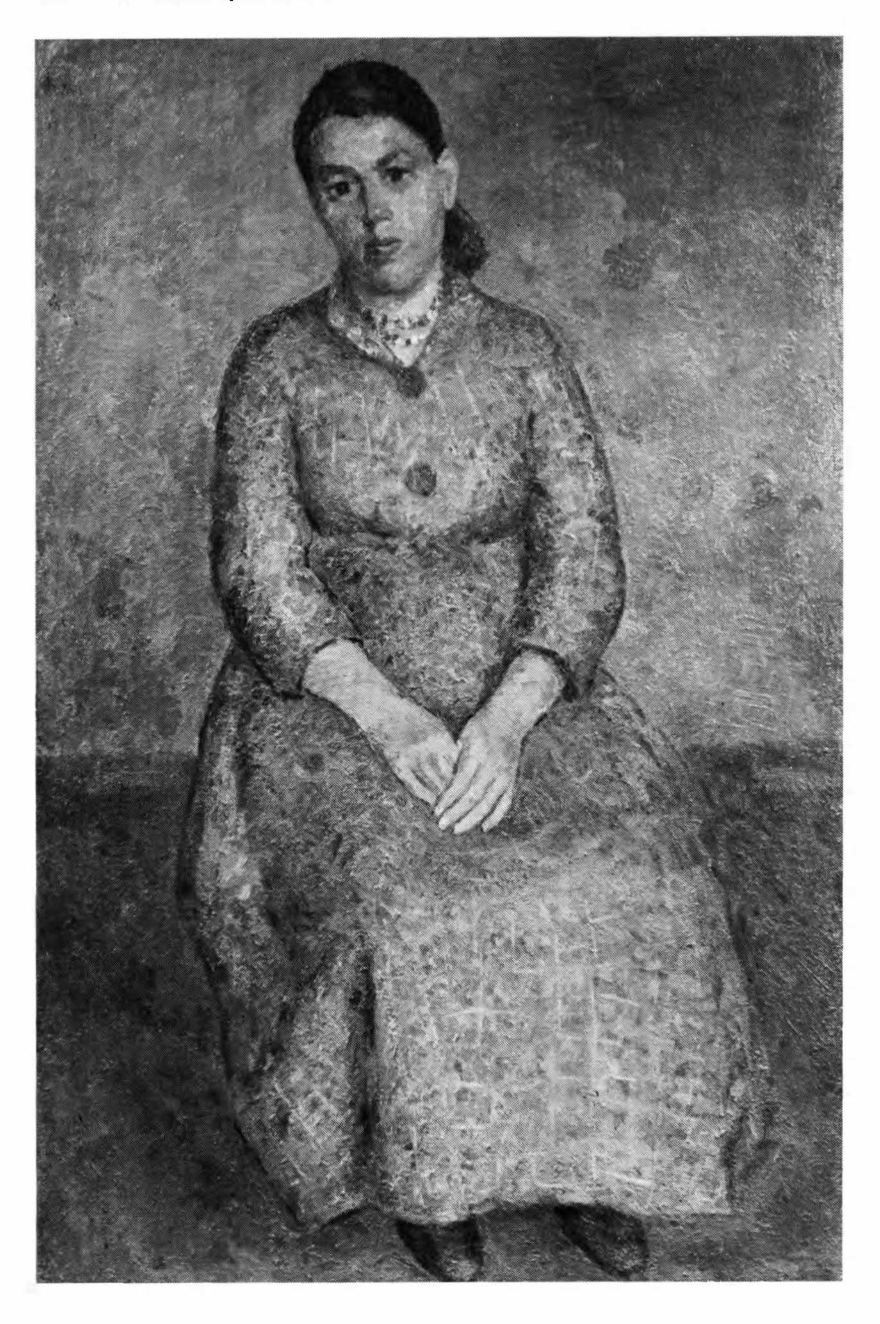


Он был нездоров. Накинутый на плечи вязаный платок и плед, прикрывавший коленн, вряд ли могли защитить его от холода и сырости, которые хозяйничали в этой большой голой неуютной комнате.

Как-то незаметно завязался оживленный разговор. С Фальком я сразу почувствовала себя легко, непринужденно. Он заинтересовался мною, как интересовался каждым новым человеком. Узнав, что я учительница биологии, Роберт Рафаилович сразу же начал меня расспрашивать о современных теориях наследственности.

Потом, не помню, как именно, разговор свернул на искусство (о живописи в тот вечер речи не было). Говорили о поэзии. Ангелина Васильевна рассказывала о поэтессе Ксане Некрасовой, тогда только что появившейся на литературном горизонте, читала ее стихи. Фальк старался

123. Ксения Некрасова. 1950



объяснить, что ему нравится в них. Говорил о внутреннем ритме как древнейшем начале всех без исключения искусств, о различии между метром и ритмом. Речь у Роберта Рафаиловича была немного корявая, вероятно, потому, что он все время старательно, даже мучительно подыскивал нужные слова для точной передачи своей мысли — и не всегда мог найти единственно нужные. Он говорил тихо, медленно, ровно и, заканчивая мысль, произносил с задумчивой улыбкой: «Вот так».

Фальк сразу внушал доверие каждому, кто встречался с ним


124. Отдых под деревьями. Самарканд. 1943



впервые. Дознавшись, что изредка я пишу стихи, попросил почитать. И хотя я тщательно скрывала от посторонних эту свою маленькую слабость, мне почему-то было так легко с ним, что я решилась прочитать несколько стихотворений. Он был строгим, но благожелательным критиком.

Понравилось ему только одно стихотворение. И нередко потом он просил: «Ну, Люся, а теперь почитайте о ваших капельках».

Он любил говорить о поэзии (в те годы виделись мы часто). Роберт Рафаилович объяснял: «Понимаете, Люся, в каждом стихотворении должно быть такое ритмическое бормотание, такое горение, вот как пламя гудит в печке: «Уу-уу-уу».

Фальк был очень требователен к отточенности внутреннего содержания и звучания слов в стихах. Помню, как-то читала я ему свое новое стихотворение. В нем были такие строчки:

«Я знаю, в новом изломе времен
опять околдует меня огонь».

— Люся, ну что это еще за «излом»? — говорил Фальк, — Ведь это же настоящий декаданс.

— Роберт Рафаилович, мне хотелось показать, как раскалывается глыба времени и обнажается в ней новая поверхность разлома.

— Ну вот, ведь нашли же сами. Так и пишите: «разлом».

Немногие знают, что Фальк был хорошим музыкантом. Особенно любил он Моцарта и Шопена. В отношении к последнему мы расходились. Однажды он углядел на моей нотной этажерке четырехручное переложение g-moll-ной симфонии Моцарта и загорелся:

— Давайте, сыграем.

Я вела басы, а он исполнял основную партию прямо с листа, очень чисто, музыкально и в темпе, а я стеснялась и немилосердно врала.

Когда в 1954 или 1955 году в мастерскую Фалька вселилось старенькое пианино, это превратилось в настоящий праздник.

Роберт Рафаилович часто говорил о глубоком родстве музыки с живописью, о внутреннем ритме, присущем каждому настоящему произведению искусства.

(«Живопись — это музыка цвета», — как-то сказал он.)

125. **Шура. 1957**



В первый раз я увидела картины Фалька вскоре после первого знакомства.

По огромной мастерской разгуливал мороз, и Роберт Рафаилович показывал свои произведения в длинной жилой комнате, чуть согретой слабым дыханием времянки.

Пошаркивая, он тихо и сосредоточенно приносил из мастерской и бережно прислонял к стене повернутые от нас холсты (мы видели лишь серую грубую поверхность ткани и дерево подрамников). Теперь это был не тот обычный Фальк, которого я знала до сих пор. Перед нами, совершенно отрешенный от всего окружающего, делал какое-то очень важное для себя дело Человек, целиком захваченный напряженной внутренней работой. Он долго устанавливал картину на мольберте, тихо отходил в сторону и садился на табуретку.

Раскаленный солнцем Самарканд и отдыхающий в светлых туманных сумерках Париж, буйно празднующий весну Крым и просыпающиеся в скромной одежде первой зелени на застенчивых веточках милые моему сердцу деревца Подмосковья — все это как-то совсем по-новому являло себя с полотен Фалька. И в каждом пейзаже надо всем властвовало взвол-

нованное небо, иногда в бегущих облаках, иногда в стремительных переливах безоблачной синевы. Нужно было долго смотреть на картину, чтобы увидеть, сколько предельно напряженного цвета таится в ее скромных полутонах.

— Теперь я буду показывать людей, — сказал Фальк.

Он никогда не говорил «портреты»: каждая натура была для него не просто живописным пятном, а прежде всего живым человеком, и художник стремился средствами цвета проникнуть в самую сущность внутреннего мира своей модели.

126. Хотьково. Монастырь. 1954



Древняя старуха с погасшими глазами, со следами радостей и горестей давно опостылевшей жизни на бескровном лице и юная парижанка в кокетливой голубой шляпке, веселая и задорная; старый бретонский рыбак — простодушно-хитрый пьяница и молодой художник с задумчивыми глазами — длинная вереница людей со сложными противоречивыми характерами смотрела на меня с холстов Фалька.

И с тех пор я стала частой гостьей в мастерской Роберта Рафаиловича.

Мы крепко сдружились семьями. Летом 1945 года мой отец пригласил Роберта Рафаиловича и Ангелину Васильевну провести два-три месяца на своей подмосковной даче в Софрино.

Только что кончилась война, переезд оказался делом нелегким: достать машину для перевозки вещей было почти невозможно. Фальк нервничал, колебался: то ли ехать, то ли нет (позднее я убедилась, что вообще-то он легок на подъем; его нерешительность, вероятно, была вызвана переутомлением или нездоровьем).

Выбраться удалось только к ночи. Отец уехал засветло на электричке. Условились встретиться на вокзале в 9 часов вечера. Прождали мы



127. У Святослава Рихтера на домашней выставке картин Р. Р. Фалька в 1956 году

с Ангелиной Васильевной до десяти, а Фалька все нет. Решили, что уехал, не дождавшись нас, и подумали, что встретимся с ним на станции в Софрино. Посмеялись над рассеянностью Фалька и решили, что придется ехать за ним в Москву завтра: ведь адреса дачи он не знает, а Софрино велико. Хотя ночь была светлой, мне было нелегко найти знакомый путь по разбегающимся тропинкам. Приходим — и видим на террасе Фалька, оживленно беседующего с отцом. Роберт Рафаилович приехал с тем же поездом, что и мы, и уверенный, что мы уже давно в Софрино, быстро пошел, куда глаза глядят, зная, что попадет именно туда, куда надо. У него был какой-то безошибочный инстинкт, какое-то шестое чувство, которому не подберешь названия; в незнакомых местах он не только находил нужные направления, но и шел самым коротким путем.

В эти летние месяцы я узнала Фалька-рабочего (другого определения не могу подобрать). Его день начинался в 5 часов утра. Три часа он колесил по лесам, полям, смотрел, выискивал сюжеты. После завтрака Роберт Рафаилович взваливал на себя мольберт, холст, ящик с красками и, покачивая головой при каждом шаге, словно конь-тяжеловоз, скрывался за деревьями. Приходил он домой к обеду. После двухчасового отдыха снова нагружался своей поклажей и опять исчезал до летнего позднего вечера.

Фальк всегда вел одновременно две картины: в дневном и предвечернем освещении. Рабочая длинная серая блуза словно накрепко приросла к нему.

Когда Роберт Рафаилович писал натюрморты, распорядок дня менялся. Тогда по утрам он работал на террасе или в своей маленькой голубой комнатке. Натурой ему служили букеты, собранные Ангелиной Васильевной.

Вот во время создания натюрморта мне и удалось непосредственно увидеть, как работает Роберт Рафаилович.

Он всегда был недоволен собой, всегда ему казалось, что он чего-то не доделал: стремясь выявить то неуловимое, что таится в видимом, он часто неделями не мог оторваться от картины, которую другой художник считал бы законченной.

Фальк работал быстро. Помню, он писал букет. После первого трех-четырехчасового сеанса на холсте буйно пылали взъерошенные поле-

128. Загорск. Осень. 1955—1956



вые цветы и травы над овальным столом, накрытым красной скатертью. Картина уже жила, но Фальк неистово трудился над нею (только бы успеть, пока букет не увянет: в нем нужно увидеть еще столько нового), и лишь когда цветы совсем засохли, волей-неволей пришлось кончить работу над натюрмортом.

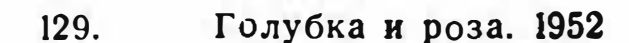
«Только бы успеть, только бы успеть» — и он работал быстро, лихорадочно, «только бы успеть, только бы успеть» — ведь время уходит, убегает лето, деревья меняют цвет, сохнет трава, увядают белые, розовые, голубые цветы; их сменяют поздние желтые. «Только бы успеть» — это лейтмотив Фалька; жизнь проходит, и нужно писать, писать до изнеможения, до упаду.

К оконченным вещам Роберт Рафаилович сразу терял интерес. Если не было свободного подрамника, он безжалостно срезал с деревянного остова первую попавшуюся картину, свертывал ее трубкой, бросал в дальний угол и весь уходил в натягивание нового холста, в его грунтовку (эта работа увлекала Фалька, по-моему, не менее, чем сама живопись).

Эта творческая ненасытность, я думаю, была причиной того, что живописное мастерство Фалька продолжало совершенствоваться, углубляться назло старости до последних лет жизни.

Через два года Роберт Рафаилович и Ангелина Васильевна снова провели лето с нами.

В то лето Роберт Рафаилович работал еще больше, чем два года назад. К обязательным двум сеансам живописи в день прибавилась подготовка декораций к спектаклю Еврейского театра (из жизни партизан, кажется, пьеса называлась «В лесах Белоруссии»). Часами бродил Фальк по лесу, выискивал то главное, что раскрывает дух лесной глухомани, где развертывается действие спектакля.


129. Голубка и роза. 1952



Однажды Фальк предложил Ангелине Васильевне, много занимавшейся тогда живописью, попробовать сделать эскиз внутреннего занавеса. Она рано утром ушла в лес с акварельными красками и к обеду принесла эскиз на листе оберточной бумаги: серовато-голубой фон, уходящие вверх стволы тоненьких березок, одетых уже начинающими желтеть листьями, вспышки кистей рябины. С этой акварели и началась работа Фалька над занавесом, и на премьере спектакля я увидела, как много дала художнику скромная и незаметная помощь жены.

Осенью 1956 года я балансировала на зыбкой границе жизни и смерти: мне предстояла тяжелая операция. Необходимо было сохранить душевное равновесие. И меня потянуло в мастерскую Фалька. Этот день провели вчетвером: Роберт Рафаилович, Ангелина Васильевна, моя сестра и я. Сначала смотрели картины, а потом весь вечер разговаривали. Фальк не занимался сентиментальным утешительством, не пытался разубедить меня в опасности положения (он хорошо знал, что это излишне). Разговор шел, главным образом, о посторонних предметах: Роберт Рафаилович рассказывал о Париже, о своих моделях.

Когда я вернулась из больницы (это было уже весною), Фальк и Геля приехали навестить меня. Мы читали стихи, сестра пела. Это была последняя наша встреча. Я уехала в санаторий, затем на дачу, а когда начала возвращаться в обычную колею жизни, Роберт Рафаилович был уже смертельно болен.

А последним прощанием с Фальком была выставка его картин в маленьком зале МОСХа.

В день вернисажа прямо с залитой неистовым летним солнцем

улицы я попала в мрачное здание. Долго не могли привыкнуть глаза к полумраку выставочного зала. А потом постепенно начали выступать заботливо развешенные на стенах (развеска шла под руководством Ангелины Васильевны) старые знакомые. Несмотря на темноту, ярко загорелся натюрморт с негритянской статуэткой, плебейские картофелины и морковки властно притягивали увиденной в них красотой, дощатый забор — изгородь старенькой дачки — звучал лирическим стихотворным ритмом. А посредине плохо освещенной стены женщина в белых кружевах — Ангелина Ва-


130. В красной феске (Автопортрет). 1957



сильевна — светилась прозрачной чистотой очень человечного душевного напряжения.

Но одна картина была мне незнакома — последний автопортрет. С холста смотрел на меня очень утомленный, грустный, больной человек. Красная феска подчеркивала мертвенную бледность его лица. И вдруг я поняла то, во что не хотела верить: Фальк скоро умрет.

Заключительное обсуждение выставки превратилось в триумф художника.

Многие художники глубоко волнуют меня своим искусством, многие картины живут в памяти. Но к Фальку у меня особое отношение: в моей душе живет и не умирает не просто большой художник, но и большой друг.

Каждый день ровно в десять
В.В.Шитова

Фальк начал работу над моим портретом в октябре 1953-го года и закончил ее в марте 1954-го. К той поре мы были знакомы с ним года два, и я каждое воскресенье стремилась бывать на его показах. Не забыть мне первую картину Фалька, которую я увидела: платаны в Марселе...

131. Сквозь ветви. 1957



Всякий почти раз, когда я приходила на сеанс, я, подходя к узкой винтовой лестнице, которая вела на фальковскую мансарду, слышала звуки музыки: перед работой Фальк играл. Играл на старенькой пианино... Он, помнится, всегда играл Баха. Я знала о том, как издавна и горячо Фальк любил музыку, знала и о том, что он подумывал даже заняться ею профессионально, пока не победило его призвание живописца. Знала я и о том, как трудно ему играть: в войну Р. Р. перенес тяжелую болезнь — это было в Самарканде, — и она плохо сказалась на состоянии его рук. И все-таки играл он так, что, скажем, рядом с такими великими исполнителями Баха, как Глен Гульд или Рихтер, игра Фалька осталась в памяти моего слуха чем-то по-своему ценной: сосредоточенной, глубокой, необычайно серьезной.

Я могла приходить к Фальку ежедневно потому, что как раз летом 1953-го года закончила университет и еще не приступила к систематической работе. Помню, как ответственно я относилась к своей обязанности модели, не только бесконечно уважая Р. Р., но и видя, как трудно дается ему мой портрет: Фальк сам мне об этом говорил. Еще помню, сколь мучительны были для меня те минуты, когда Р. Р. внезапно откладывал кисть, брал острый мастихин и беспощадно срезал красочный слой, его почему-то не удовлетворявший. Невыносимым казался мне этот скреже-



[illegible]. Р. Р. Фальк в 19[illegible] году

щущий звук мастихина, и тяжело было смотреть, как падают на пол срезанные слои краски... Своего портрета во время работы я не видела — Фальк просил меня на него не смотреть.

Теперь о сеансах, продолжавшихся порою больше двух часов (надо сказать, что Р. Р. уже тогда, за пять лет до кончины, чувствовал себя плохо и частенько делал перерывы на отдых, иногда даже ложился). Мы с Р. Р. много говорили, и эти беседы будут памятны мне навсегда. Как я поняла позже, Фальк использовал наше время для того, чтобы сознательно, целенаправленно многое мне давать. Нет, он не читал мне лекций: как правило, он задавал мне вопросы, заставляя меня думать. Я пришла к нему абсолютно художественно необразованной...

Фальк, конечно же, понимал всю степень моего невежества и тактично, как бы исподволь, обогащал меня сведениями и мыслями об искусстве. Особенно запомнились мне его рассказы о встречах в Париже с такими художниками, как Матисс, Сутин, Ларионов, Гончарова.

Если о Матиссе я хоть что-то знала раньше, то три остальных имени я впервые услышала именно от Фалька. Хочу к ним еще прибавить имена Дюфи, Руо, Монтичелли, Пиросмани (к слову сказать, первую в своей жизни картину Пиросмани я увидела в мастерской Фалька; она принадлежала не ему, но почему-то довольно долго висела над дверью в мастерской).

Эстетические позиции Фалька при всей их необычайной зрелости и философской глубине отличались удивительной широтой и доброжелательностью. Не было ни одного настоящего художника, о котором Фальк не находил бы добрых слов: могу привести для примера имя Рябушкина, — такого в сущности своей бесконечно далекого от Фалька живописца.

Так вот, Фальк прежде всего спрашивал, — заставляя думать, пробуждая сознательный, а не примитивно-оценочный подход к искусству. Я знала, что Фальк был выдающимся педагогом, несколько раз видела, как он разбирает с тем или иным молодым художником его работу. Но этот педагогический дар Фалька я ощущала и на самой себе, во время наших бесед на сеансах. Фальк как бы извлекал из того, с кем он говорил, все лучшее — это ли не самый плодотворный путь для воспитателя?

Кроме того, общение с Фальком давало необычайно много самим примером его жизни. Жизни необычайно трудной, подвижнической и полной лишений, но счастливой в самом высоком смысле этого слова, потому что освещенной великим призванием, сосредоточенной, свободной от какой бы то ни было зависимости, чистой и гордой совестью не знающей, что такое отступничество, трусость или корысть.

Фальк был поразительно естественным человеком, он не ведал, что такое поза или фраза. Другой бы на его месте наверняка не удержался бы от картинности мученика, страдальца, не отказался бы от ореола гонимого. Фальк никогда не жаловался, он был неизменно приветлив, открыт для общения, я не помню его хмурым, раздраженным, брюзжащим. Не помню я и того, чтобы он кого-нибудь бранил или порицал, хотя его моральный счет к людям, в особенности к людям искусства, был самый высокий.

Фальк очень многое любил и очень многим интересовался. Он страстно любил музыку — хорошо помню его на концертах Рихтера и Нейгауза. Он массу читал, в том числе не только, скажем, Томаса Манна (хорошо помню, что о романе «Доктор Фаустус» я впервые услышала от Фалька, который и восхищался книгой, и говорил о необычайных трудностях ее перевода на русский, говорил даже, что его немецкого тут как-то не хватает), но и текущие журналы. Даже к спорту он не был безразличен. Вообще Фальк и безразличие — это две вещи несовместные...

Никогда не забуду то особое состояние, в каком не только я, но и мои друзья, которые мне об этом говорили, выходили из дома на Курсовом после воскресных показов. Мы все были обычные люди, с непоставленным художественно зрением. Так вот, когда мы уходили после показа, мы прозревали: Фальк ставил нам глаз, и мир открывался нам в своей осмысленности и сложной красоте. И что важно: это эстетическое прозрение прекрасно сливалось в нашей душе с нравственным воздействием самой личности художника, который учил нас таким основополагающим вещам, как стоицизм, достоинство, верность самому себе в любых обстоятельствах. Каждый, кто прошел эту школу воздействия личности и творчества Фалька, наверняка отдает себе отчет в том, как он обязан Фальку всем лучшим в себе самом. Во всяком случае, за себя могу сказать, что я была бы просто другим человеком, если бы не эти семь почти лет, которые я имела счастье видеть Фалька и брать у него те бесценные уроки, которые он так просто и незаметно давал.

Приложения

Список выставок, на которых экспонировались произведения Р. Р. Фалька

1906 Выставка картин
Рязань
(под псевдонимом Клаф Требор)
Выставка картин молодых художников («Общество имени Леонардо да Винчи»)
Москва

1906—1907 28-я выставка картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества
Москва

1908 30-я юбилейная выставка учеников Училища живописи, ваяния и зодчества
Москва
XV выставка Московского товарищества художников
Москва

1909 Выставка картин «Золотое Руно»
Москва

1910—1911 Выставка картин и скульптуры общества художников «Бубновый валет»
Москва

«Салон 2». Международная художественная выставка.
Устроитель В. А. Издебский
Одесса
Выставка картин «Мир искусства»
Москва

1912 Выставка картин и рисунков общества художников «Бубновый валет»
Москва

1913 Выставка картин общества художников «Бубновый валет»
Москва
Выставка картин общества художников «Бубновый валет»
Санкт-Петербург
Постоянная выставка современного искусства
Санкт-Петербург

1914 Выставка картин общества «Бубновый валет»
Москва
Весенняя выставка картин
Одесса

1914—1915 Выставка картин «Художники — товарищам воинам»
Москва

1915 Выставка живописи «Художественный салон»
Москва

1916 Выставка картин и скульптуры общества художников «Бубновый валет»
Москва

1916—1917 Выставка «Современной русской живописи»
Художественное бюро Н. Е. Добычиной
Петроград

1917 Выставка картин «Мир искусства»
Москва
Выставка картин и скульптуры художников-евреев
Москва

1918—1919 V Государственная выставка картин
Москва

1919 III выставка картин
Рязань
1-я государственная выставка картин местных и московских художников
Витебск

1920 Первая Государственная выставка искусства и науки в Казани
Казань

1921 Выставка произведений живописи, скульптуры и архитектуры «Мир искусства»
Москва

1922 Выставка произведений художников «Мир искусства»
Москва
Первая русская художественная выставка
Берлин

1923 Выставка картин
Москва

1924 Выставка картин Р. Р. Фалька
в Государственной Третьяковской галерее
Москва
Выставка акварелей и рисунков художников А. В. Шевченко, Р. Р. Фалька, А. М. Нюренберга
в Государственной Цветковской художественной галерее
Москва
XIV Международная выставка искусств
Венеция

1925 Выставка художественных произведений живописцев и скульпторов общества «Московские живописцы»
Москва
Первая государственная передвижная выставка картин
Москва, Саратов, Царицын (ныне Волгоград), Казань, Нижний Новгород (ныне Горький)
«Современная и прошлая культура Крыма»
Москва
Международная выставка художественно-декоративных искусств
Париж

1926 VIII выставка картин и скульптуры АХРР. «Жизнь и быт народов СССР»
Москва

VIII выставка картин и скульптуры АХРР. «Жизнь и быт народов СССР»
Ленинград
Международная художественная выставка
Дрезден

1926—1927 Передвижная выставка советского искусства в Японии
Харбин, Токио, Аомори

1927 Выставка картин и рисунков Р. Р. Фалька
Центральный дом ученых
Москва
Выставка произведений художников группы «Бубновый валет»
Москва
«Гравюра СССР за 10 лет»
Москва
«Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции»
Москва
«Выставка новейших течений в искусстве»
Ленинград
Выставка картин рязанского филиала АХРР. —
«Жизнь, быт и революция народов СССР»
(с участием художников московского отделения АХРР)
Рязань
Юбилейная выставка итогов и достижений советской власти за 10 лет
(Берлин, Вена, Прага, Стокгольм, Осло, Копенгаген)
Выставка советского искусства
Токио, Осака, Нагоя

1928 Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции
Москва
Выставка художественных произведений Общества московских художников (ОМХ)
Москва
Московские театры октябрьского десятилетия (1917—1927)
Москва
Выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927—28 гг.
Москва
XVI Международная выставка искусств
Венеция
Выставка произведений советских художников (Альтман Н. И., Фальк Р. Р., Чехонин С. В., Вычегжанин П.)
Париж

1929 Выставка «Советский рисунок»
Самара (ныне Куйбышев)
Художественно-кустарная выставка СССР (выставка-базар)
Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон, Детройт
Выставка Роберта Фалька
Галерея Зак, Париж

1930 Выставка рисунков
Пермь

Современное русское искусство
Вена
Первая выставка изобразительного искусства СССР
Стокгольм, Осло, Берлин
Выставка в Обществе «Независимых художников» и в «Осеннем Салоне»
Париж
Выставка советского искусства
Берлин

1931 Выставка в «Осеннем салоне»
Париж
Выставка «1940»
Галерея Ренессанс, Париж

1934 Выставка в «Осеннем салоне»
Париж
XII выставка в «Салоне Тюильри»
Париж

1935 XIII выставка в «Салоне Тюильри»
Париж
Выставка в «Осеннем салоне»
Париж
«4-я выставка обмена»
Париж *

1937 Выставка произведений Р. Р. Фалька
Галерея Ван-Леер, Париж

1938 Художественная выставка живописи, графики и скульптуры московских художников
Кисловодск

1939 Выставка произведений Р. Р. Фалька
Дом писателей, Москва
Выставка произведений Р. Р. Фалька
Центральный дом работников искусств, Москва

1940 Выставка живописи, акварели и графики московских и ленинградских художников
Белосток

1943 Выставка акварелей и гуашей Р. Р. Фалька
Самарканд

1945 Всесоюзная выставка к столетию со дня смерти М. Ю. Лермонтова
Москва

1946 Выставка пейзажа
Дом ученых Академии наук СССР, Москва

*
См. лекцию Р. Фалька «Быт художников довоенного Парижа» о Салонах обмена. К сожалению, Р. Фальк не хранил документов ни о своем творчестве, ни о выставках. Поэтому сведения о выставках парижского периода весьма неполные.

Всесоюзная художественная выставка
Москва

Передвижная выставка произведений московских художников
Москва

1947 Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов
Москва

Всесоюзная художественная выставка
Москва

1957 Выставка произведений русского искусства конца XIX — начала XX в. Живопись, скульптура, графика.
Из частных собраний
Москва

1958 Персональная выставка произведений Р. Р. Фалька
МОСХ, Москва

1962—1963 30 лет МОСХ
Москва

1964 Выставка художников советского театра
Ленинград, Лондон

Выставка произведений Р. Р. Фалька в Государственной картинной галерее Армении
Ереван

1965 Современное искусство Советского Союза
Мюнхен

1966 Выставка произведений Р. Р. Фалька
МОСХ, Москва

1966—1967 Живопись и графика русских художников первой трети XX века. Из собрания Я. Е. Рубинштейна.
Москва, Таллин, Вильнюс, Каунас, Минск, Алма-Ата, Новосибирск, Львов, Вологда

1966 Выставка русской графики (из собрания Лотара Больца)
Берлин

1967 Выставка произведений Р. Р. Фалька
Академгородок СО АН СССР, Новосибирск

Выставка произведений Р. Р. Фалька
Таллин

Художники театра, кино и телевидения за 50 лет Советской власти
Москва

50 лет живописи СССР
Токио

Портреты русских писателей в живописи и графике XVIII—XX вв.
Центральный дом литераторов, Государственный литературный музей
Москва

1967— 1968 Русское искусство от скифов до наших дней
Сокровища советских музеев
Париж

1967— 1971 Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников
Москва, Ленинград, Таллин, Ярославль, Минск, Одесса, Львов, Вильнюс, Петрозаводск, Новгород, Иркутск, Новосибирск

1968 Выставка советского искусства
Париж
Акварельный портрет XVIII—XX вв.
Москва

1969 Выставка произведений Р. Р. Фалька
Алма-Ата
Русское изобразительное искусство от XIII в. до наших дней. Живопись, скульптура
Варшава
Русский и советский натюрморт
ГРМ

1970— 1971 От древних веков до нашего времени. Выставка из государственных художественных собраний СССР
Прага, Братислава
Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе
Москва

1972 Пейзаж нашей Родины в произведениях абрамцевских художников
Музей-усадьба Абрамцево, Московская область
Портрет в европейской живописи. XV — начало XX века. Выставка произведений из советских и зарубежных собраний
Москва

1974 Русское и советское искусство от древнейших времен до настоящего времени
Рим. Флоренция

1974— 1975 Портрет в русской живописи конца XIX — начала XX в.
Ленинград
Натюрморт и интерьер в творчестве абрамцевских художников
Музей-усадьба «Абрамцево», Московская область

1976— 1977 Русская живопись 1890—1917
Франкфурт-на-Майне, Мюнхен, Гамбург
Автопортрет в русском и советском искусстве
Москва, Ленинград, Киев, Минск

1977 Русская и советская живопись с XII века до наших дней
Нью-Йорк

1978 Музыкант и его встречи в искусстве. Выставка портретов
Москва
Выставка графики Р. Р. Фалька
Академгородок СО АН СССР, Новосибирск

1979 Париж — Москва. 1900—1930
Париж
Выставка графики Р. Р. Фалька
Челябинск, Алма-Ата, Семипалатинск
Выставка произведений Р. Р. Фалька. Из собрания семьи художника
Тбилиси

1980 Выставка графики Р. Р. Фалька
Псков

1980—1981 Интерьер в творчестве русских и советских художников XIV—XX вв.
Москва

1981 Москва — Париж. 1900—1930
Москва

Каталоги персональных выставок

Каталог выставки картин Р. Р. Фалька
М., ГТГ, 1924

Выставка картин и рисунков Р. Р. Фалька
Предисловие (без подписи)
Москва, ЦЕКУБУ, 1927

Выставка произведений Роберта Рафаиловича Фалька
Каталог. Предисловие Сарабьянова Д. В.
Москва, МОСХ, 1958

Выставка произведений Р. Р. Фалька
Каталог на армянском и русском языках
Предисловие Сарабьянова Д. В. «Роберт Рафаилович Фальк»
Ереван, Государственная картинная галерея Армении, 1965

Р. Фальк. Выставка произведений
Каталог. Предисловие: Мартирос Сарьян. «К выставке работ Р. Р. Фалька»; Семен Чуйков. «О Фальке-педагоге»; Д. В. Сарабьянов. «Творческий путь Р. Р. Фалька»
Москва, МОСХ, 1966

Роберт Фальк. Картинная галерея
Предисловие Ильи Эренбурга
Академгородок СО АН СССР, Новосибирск, 1967

Выставка произведений Роберта Фалька
Каталог на эстонском и русском языках
Даты жизни. Государственный художественный музей и Министерство культуры ЭССР
Таллин, 1967

Роберт Рафаилович Фальк
Предисловие к буклету (без подписи)
Алма-Ата, 1969

Р. Фальк. Графика
Каталог выставки. Автобиография. Статья Д. В. Сарабьянова «Графика Фалька»
Челябинск, 1979

Каталог графики выставки Р. Р. Фалька (1886—1958)
Вступительная статья И. Юферовой
Семипалатинск, 1979

Выставка произведений Р. Р. Фалька. Из собрания семьи художника.
Буклет на грузинском языке. Предисловие Лии Долаберидзе
Тбилиси, 1979

Роберт Фальк. Рисунки, акварели, гуаши
Каталог выставки. Вступительная статья Д. В. Сарабьянова.
Письма и материалы из архива Р. Р. Фалька — публикация А. В. Щекин-Кротовой
Москва, 1979

Выставка одного портрета.
Каталог. Портрет Александра Георгиевича Габричевского
Предисловие Д. В. Сарабьянова.
А. В. Щекин-Кротова. Как создавался «Портрет А. Г. Габричевского»
Пермь, 1980

Литература о творчестве Р. Р. Фалька

Аркин Д. П.
Фальк и московская живопись. —
«Русское искусство», 1923, № 2—3
Хвойник Игн.
Р. Фальк и «Бытие». —
«Советское искусство», 1927, № 3
Лобанов В. И.
Выставка Фалька и Штеренберга. —
«Рабочая Москва», 1927, 21 марта
Группа товарищей
Памяти Р. Р. Фалька. —
«Московский художник», 1958, 30 октября
Грундфест Дина
Фальк — это да! —
«За отличный подшипник», 1962, 15 ноября
Ел. Тагер (Е. Е.)
Выставка Роберта Фалька. —
«Московский художник», 1966, 11 ноября
Щекин-Кротова А. В.
Из жизни рядом с Фальком. —
«Московский художник», 1966, 11 ноября
Сарабьянов Д. В.
Средняя Азия в творчестве Фалька. —
«Звезда Востока», 1967, № 3
Колмыкова И.
Здесь русский дух, здесь Русью пахнет... —
«Молодость Сибири», Новосибирск, 1967, 13 сентября
Каменский А. А.
Поэзия человечности. —
«Новый мир», 1967, № 12
Сарабьянов Д.
Становление Фалька. —
В кн.: Д. Сарабьянов. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. М., «Искусство», 1971
Сарабьянов Д.
Живопись Фалька. —
«Творчество», 1972, № 2
Мясина М.
Фальк Роберт Рафаилович. —
В альбоме «Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе». (По материалам выставки в Государственном музее искусства народов Востока). М., «Советский художник», 1973
Анисимов Г А.
(Публикация.) Р. Фальк. Размышления о живописи. —
«Творчество», 1974, № 8
Рахманкулова Ифат
Фальк в Самарканде. —
«Звезда Востока», 1974, № 11
[А. Каменский]
Р. Р. Фальк
Художественный календарь «Сто памятных дат».
М., «Советский художник», 1975

Dmitri Sarabyanow
Robert Falk
Dresden, Verlag der Kunst, 1974
Каменский А.
Живописный симфонизм. —
В кн.: А. Каменский. Вернисажи. М., «Советский художник», 1974
Щекин-Кротова А.
Дружба с художником. —
В сб.: «Воспоминания об Илье Эренбурге». М., «Советский писатель», 1975
Алпатов М. В.
Живопись Фалька. —
В кн.: М. В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М., «Советский художник», 1979
Щекин-Кротова А.
Художник Роберт Фальк (к выставке в Тбилиси). —
«Литературная Грузия», 1980, № 2

Принятые сокращения

Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт

Вхутемас — Высшие государственные художественно-технические мастерские

Госет — Государственный еврейский театр

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

акв. — акварель

б. — бумага

кар. — карандаш

м. — масло

собр. — собрание

собств. — собственность

х. — холст

цв. — цветной

Список иллюстраций *

1. Учащиеся Московского училища живописи, ваяния и зодчества
(в первом ряду второй справа — Р. Р. Фальк)

2. Снежные крыши. Солнце. 1907
Х., м. 87×93
Государственный музей искусств Каракалпакской АССР, Нукус

3. Береза. 1907
Х., м. 79×63,5
Частное собрание. Москва

4. Лиза на солнце (Е. С. Потехина). 1907
Х., м. 94,5×81
Музей изобразительных искусств Татарской АССР. Казань

5. Пейзаж с собакой. 1910
Х., м. 88×103
Национальная галерея. Прага, ЧССР

6. Торговец старым платьем. 1910
Х., м. 98,5×80,5
Новосибирская областная картинная галерея

7. Базар в Воскресенске. 1910
Х., м. 86×112
Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник

8. Пароходная пристань. Серый день. 1911
Х., м. 87×106
Государственная Третьяковская галерея. Москва

9. Двойной портрет на фоне улицы (Семейный портрет). 1911
Х., м. 108,5×87,5
Частное собрание. Ленинград

10. Лиза с зонтиком (Е. С. Потехина). Финляндия. 1911
Х., м. 83×98
Пермская государственная художественная галерея

11. Пейзаж с парусом. 1912
Х., м. 90×116
Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева Саратов

12. Бутылки и кувшин. 1912
Х., м. 71×67
Музей-усадьба «Абрамцево». Московская область

*
Произведения, местонахождение которых не указано, являются собственностью вдовы художника, А. В Щекин-Кротовой, и дочери, К. Р. Барановской-Фальк.

13. Церковь (зеленая). 1912
Х., м. 82×92
Частное собрание. Москва

14. Церковь (лиловая)
(Церковь Ильи Обыденского в Москве). 1912
Х., м. 88×105

15. Конотопские девушки (Поденщицы на отдыхе). 1912
Х., м. 100×114,5
Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.
Саратов

16. Старик. 1913
Х., м. 112×99
Государственный Русский музей. Ленинград

17. Натюрморт с фикусом. 1913
Х., м. 87,5×104
Государственный музей искусств Армянской ССР. Ереван

18. Натюрморт на белой скатерти. 1914
Х., м. 78×93
Частное собрание. Москва

19. Старая Руза. 1913
Х., м. 105×125
Государственный Русский музей. Ленинград

20. Крымский пейзаж. Коктебель. 1914
Х., м. 57×116

21. Крым. Пирамидальный тополь. 1915
Х., м. 108×88
Государственный Русский музей. Ленинград

22. Солнце. Крым. Козы. 1916
Х., м. 83×105
Государственная Третьяковская галерея. Москва

23. Турецкая пекарня. Крым. 1915
Х., м. 89,5×105
Омский областной музей изобразительных искусств

24. Портрет Мидхада Рефатова. 1915
Х., м. 124×81
Государственная Третьяковская галерея. Москва

25. Дворик в Крыму. 1916
Х., м. 71,5×88,3
Государственный художественный музей им А. Н. Радищева.
Саратов

26. Автопортрет на фоне окна. Крым. 1916
Х., м. 122×91
Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.
Саратов

27. Обнаженная. 1916
Х., м. 104,5×125,5

28. Спящая женщина. 1918
Х., м. 99×122
Местонахождение неизвестно

29. Мужской портрет (Автопортрет). 1917
Х., м. 106×78
Государственная Третьяковская галерея. Москва

30. Женщина у пианино (Е. С. Потехина). 1917
Х., м. 115×80
Государственный музей искусств Армянской ССР. Ереван

31. Бумажные цветы в вазе. 1918
Х., м. 78×52
Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

32. Береза. 1918
Х., м. 97×77
Музей-усадьба «Абрамцево». Московская область

33. Дама в красном (Е. С. Потехина). 1918
Х., м. 143×98
Государственная Третьяковская галерея. Москва

34. Обнаженная (лежащая). Эскиз к картине. 1922
Б., сангина. 21×34,5

35. Обнаженная (лежащая). 1922
Х., м. 86,5×123

36. Обнаженная в кресле. 1922
Х., м. 131×112

37. Красные дома. 1921
Х., м. 107×97,5

38. Больная девочка (Девочка в лиловом). 1920
Х., м. 134×90
Художественный музей. Днепропетровск

39. Деревья у забора. 1921
Х., м. 130×94
Государственный музей искусств Армянской ССР. Ереван

40. Натюрморт с курицей. 1924
Х., м. 55×78
Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата

41. Девушка у окна (Р. В. Идельсон). 1926
Х., м. 109×96
Художественный музей им. А. В. Луначарского. Краснодар

42. Подруги Двойной портрет (Н. И. Свешникова и Г. А. Назаревская). 1924
Х., м. 113×105
Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Нукус

43. Урок (Ликбез). 1926
Х., м. 133×101
Запорожский художественный музей. Запорожье

44. В театре. Париж. Набросок с натуры. 1934
Б., итальянский кар. 29,5×22,5
Частное собрание. Москва

45. Обнаженная модель. Париж. 30-е годы
Б., цв. мел. 56×45
Государственный Русский музей. Ленинград

46. Бухта в Балаклаве. 1927
Х., м. 70×88,8
Государственная Третьяковская галерея. Москва

47. Сухое дерево. Крым. Судак. 1925
Х., м. 71×78
Донецкий областной художественный музей. Донбасс. УССР

48. Пейзаж с рекламой. Париж. 1932—1933
Х., м. 63×80
Запорожский художественный музей

49. Негр. 1917
Х., м. 129,5×102
Государственный музей искусств Армянской ССР. Ереван

50. Пейзаж с пароходиком (Париж. На Сене). 1929
Х., м. 60×71
Государственный музей искусств Грузии. Тбилиси

51. Автопортрет с африканской скульптурой. 1931
Х., м. 100×65
Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси

52. Апельсины в корзинке. 1932—1933
Х., м. 51×64
Частное собрание. Ленинград

53. Сицилийская кукуруза. 1936
Х., м. 54×72
Государственный Русский музей. Ленинград

54. Чеснок. 1935
Х., м. 49,5×61

55. Пейзаж с сапогом. 1935
Х., м. 72,3×59
Государственный Русский музей. Ленинград

56. Женщина в белой повязке. 1923
Х., м. 116×66,3
Государственная Третьяковская галерея. Москва

57. Эскиз к картине «Женщина в белой повязке». 1923
Б., кисть, фиол. чернила. 32×19
Частное собрание. Москва

58. Мост у старой тюрьмы. 1946
Х., м. 64×80

59. Индус. 1933
Х., м. 128×67
Частное собрание. Ленинград

60. Сцена из спектакля И. Л. Переца «Ночь на Старом рынке» в Госете. (Костюмы и декорации Р. Р. Фалька).
Фотография

61. Эскиз декорации к спектаклю «Путешествие Вениамина III» по Менделе Мойхер Сфориму в Госете
Х., м. 65×81
Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва

62. Дама в синем. 1936
Х., м. 79×63
Х., м. 80×65
Пензенская областная картинная галерея им. К. С. Савицкого

63. Художник Абрам Минчин (Париж). 1931
Пензенская областная художественная галерея им. К. А. Савицкого

64. Старуха в зеленом. 1931—1932
Х., м. 98×79
Художественный музей г. Сумы. УССР

65. Старуха с кофейником (Старуха в черном). 1931—1932
Х., м. 90×73
Костромской областной музей изобразительных искусств

66. Старухи (Одиночество). 1932—1933
Х., м. 89×129
Мордовский республиканский музей изобразительных искусств. Саранск

67. Букет. 1936
Х., м. 73×54

68. Балерина. 1936
Х., м. 96×71
Частное собрание. Ленинград

69. Желтые цветы. 1935
Х., м. 55×77
Частное собрание. Москва

70. Женщина в берете. 1932
Х., м. 81×65,5
Вологодская областная картинная галерея

71. Тулон. Деревья. 1936
Х., м. 91×59
Частное собрание. Ленинград

72. Оливы. Прованс. 1933
Х., м. 68×89
Музей русского искусства конца XIX — начала XX века
в Ереване (из собрания профессора А. Я. Абрамяна)

73. Л. М. Эренбург. 1933
Х., м. 95,5×63 (в свету)
Частное собрание. Ленинград

74. Тихая улочка. Весна в Париже. 1936
Х., м. 60×73
Частное собрание. Москва

75. Мост на окраине Парижа. 1934
Х., м. 69,5×86
Государственная Третьяковская галерея. Москва

76. Пейзаж с водоемом. Бретань. 1934
Х., м. 73×89
Частное собрание. Москва

77. Набережная Сены. Париж. 1936
Х., м. 63×80,5
Частное собрание. Москва

78. Бретонский рыбак. 1935
Х., м. 81×85

79. Эскиз к картине «Больная». 1935
Б., кар., цв. мел. 57×39

80. Больная. 1935
Х., м. 81×65

81. Валерий Фальк. 1941
Б., акв., гуашь, кар. 62,9×48

82 На берегу океана (Дом у моря). Бретань. 1934—1935
Х., м. 52×72

83. Бретонка (жена рыбака). 1934—1935
Х., м. 92,5×65
Художественный фонд Министерства культуры СССР

84. Автопортрет. 1936
Х., м. 65,5×53,5
Областной музей изобразительных искусств. Архангельск

85. Тропинка в лесу. Окрестности Парижа. 1935
Х., м. 81×61

86. Три дерева. 1936
Х., м. 65×81
Государственный Русский музей. Ленинград

87. Регистан зимой. Самарканд. 1939
Х., м. 80×120
Частное собрание. Ленинград

88. Деревья у пруда. 1939
Х., м. 81×64
Частное собрание. Ленинград

89. Чайхана. Самарканд. 1938
Х., м. 64×82
Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

90. Осенние деревья. Пейзаж с осликом. 1938
Х., м. 60×73
Музей искусства народов Востока. Москва

91. Пейзаж с минаретами. 1943
Б., акв., гуашь. 55×65
Частное собрание. Москва

92. Ирина Глинка. 1952
Х., м. 80×64,5
Государственная картинная галерея Армении. Ереван

93. В розовой шали (А. В. Щекин-Кротова). 1953
Х., м. 81×65
Государственная картинная галерея Армении. Ереван

94. Вхутемас. «Производственная тема» в мастерской Р. Р. Фалька. Середина 20-х годов

95. Молодой живописец (Лев Зевин). 1923
Х., м. 135×96
Ярославский областной художественный музей

96. Девочки в карнавальных костюмах. 1920-е годы
Б., акв. 49×37,7
Государственная Третьяковская галерея. Москва

97. Композиционный эскиз. Улица. 1921
Б., кар. 21,5×20,5

98. Женщина в красном лифе (Р. В. Идельсон). 1922
Х., м. 100×73
Художественный фонд Министерства культуры СССР

99. Книги. 1921
Х., м. 71×93,5
Государственный Русский музей. Ленинград

100. Автопортрет в желтом. 1924
Х., м. 100×83

101. Книги и графин. 1921
Х., м. 71×67
Областной художественный музей. Тула

102. Бутылки у окна (Поющие бутылки). 1917
Х., м. 100×93,5
Национальная галерея Праги. ЧССР

103. Витебск 1921
Х., м. 86×98,5
Частное собрание. Москва

104. Красная мебель. 1920
Х., м. 105×123
Государственная Третьяковская галерея. Москва

105. Натюрморт с африканской скульптурой. 1944
Х., м. 64×55
Государственная Третьяковская галерея. Москва

106. Забор. Хотьково. 1946
Х., м. 60,8×81
Частное собрание. Москва

107. Пейзаж с бузиной. 1954
Х., м. 90×70,5

108. Регистан. 1943
Х., м. 64×81
Государственный Русский музей. Ленинград

109. Солнечный день. Загорск. 1955—1956
Х., м. 62,5×79
Частное собрание. Ленинград

110. Натюрморт с красным горшочком. 1955—1956
Х., м. 61×79
Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. Саратов

111. Натюрморт с крынками. 1952
Х., м. 66×81
Государственная картинная галерея Армении. Ереван

112. А. Г. Габричевский. 1952—1953
Х., м. 118×109
Государственная Третьяковская галерея. Москва

113. В белой шали (А. В. Щекин-Кротова). 1946—1947
Х., м. 80×65
Государственный Русский музей. Ленинград

114. Самарканд. 1943
Х., м. 80×103
Частное собрание. Ленинград

115. Золотой пейзаж (Золотой пустырь). 1943
Х., м. 65×80
Государственная Третьяковская галерея. Москва

116. У хауса. Самарканд. 1943
Х., м. 65×80
Государственный музей искусства народов Востока. Москва

117. В желтой кофте (А. В. Щекин-Кротова). 1944
Х., м. 72,5×59,5

118. Картошка. 1955
Х., м. 69×85
Частное собрание. Москва

119. Московский пейзаж. 1950
Х., м. 83×89
Государственный музей искусства Казахской ССР. Алма-Ата

120. В черной шали (А. В. Щекин-Кротова). 1948
Х., м. 130×75
Музей русского искусства конца XIX — начала XX века
в Ереване
(из собрания профессора А. Я. Абрамяна)

121. Цветы на балконе. 1955
Х., м. 64×81

122. Фикус. 1956
Х., м. 85×65

123. Ксения Некрасова. 1950
Х., м. 120,5×80
Государственный Русский музей. Ленинград

124. Отдых под деревьями. Самарканд. 1943
Б., акв., тушь. 48×60
Частное собрание. Москва

125. Шура. 1957
Х., м. 74×60
Частное собрание. Ленинград

126. Хотьково. Монастырь. 1954
Х., м. 72×89
Музей-усадьба «Абрамцево». Московская область

127. У Святослава Рихтера на домашней выставке картин
Р. Р. Фалька в 1956 году

128. Загорск. Осень. 1955—1956
Х., м. 65×81

Именной указатель *

*
В именной указатель включены только имена, упоминаемые в I, II и III разделе сборника.

Содержание

Составление и примечания
Ангелины Васильевны
Щекин-Кротовой

Р.Р.Фальк
Беседы об искусстве
Письма
Воспоминания о художнике

Редактор
А.С.Шатских

Художник
А.Т.Троянкер

Художественный
редактор
К.О.Остольский

Технический
редактор
Н.Г.Дреничева

Корректоры
Ю.П.Баклакова,
Е.А.Смирнова

ИБ № 608
Сдано в набор 29.06.1979 г.
Подписано в печать 26.08.1981 г.
А04785
Формат 60Х100/16
Бумага мелованная 120 г
Гарнитура литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 17,76
Уч.-изд. л. 18,113
Тираж 18 000 экз.
Изд. № 1-127
Заказ 810
Цена 2 р. 60 к.
Издательство
«Советский художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а
Типография издательства
«Советский художник»
129327, Москва, Ленская ул., 28

2 р. 60 к.

Москва
Советский художник
1981